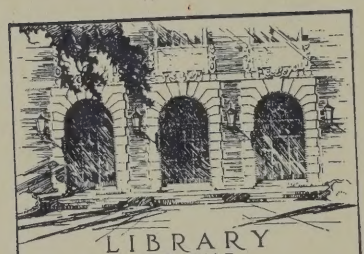


LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF ILLINOIS

9 759.5
C176z

ARCHITECTURE

Return this book on or before the
Latest Date stamped below.

University of Illinois Library

MAY 2 - 1956
OCT 2 8 1992
~~JUL 2 5~~ 1964
Aug 25
NOV 2 4 1992
JAN 2 8 2003
NOV 2 5 1966
OCT 3 0 2002
DEC 28 1966
JUN 6 1979
DEC 3 1981
NOV 1 9 1981
MAY 1 2 1984
APR 1 4 1984
APR 0 3 1985
MAR 6 1985

L161—H41

14

ZAHN-KIRSTA
CARAVAGGIO

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

I. Bildnis einer jungen Frau

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

LEOPOLD ZAHN

CARAVAGGIO

44 LICHTDRUCKTAFELN
UND 12 ABBILDUNGEN IM TEXT

MIT EINEM KAPITEL ÜBER:
CARAVAGGIO UND DIE KUNST DER GEGENWART
von
GEORG KIRSTA

ALBERTUS-VERLAG · BERLIN

Druck der Bilder und des Textes ALBERT FRISCH, BERLIN
Einband von der SPAMERSCHEN BUCHBINDEREI, LEIPZIG

ALLE RECHTE VORBEHALTEN • JEGLICHE REPRODUKTION
OHNE VORHERIGE AUSDRÜCKLICHE GENEHMIGUNG VERBOTEN
COPYRIGHT 1928 BY ALBERTUS-VERLAG G.M.B.H. BERLIN
PRINTED IN GERMANY

I. CARAVAGGIO UND DER CARAVAGGISMUS

L 75508

Die Schlaglichter zeitgenössischer Viten und römischer Gerichtsprotokolle holen aus nächtigen Schatten eine athletische Gestalt hervor, Pinsel in der einen, Degen in der andern Faust: Caravaggio. Sein Familienname lautet Merisi oder Merisio, später in Merigi, Morigi, Amerigi oder Amerighi verfälscht; der Taufname Michelangelo; die Ergänzung ‚da Caravaggio' deutet auf den Geburtsort hin, einen Flecken im Lombardischen, 20 Kilometer südlich von Bergamo. Wann Michelangelo Merisi da Caravaggio, um seinen vollen Namen hinzusetzen, dort geboren wurde, ist nicht unbestritten: man neigt heute mit guten Gründen dazu, von der überlieferten Jahreszahl 1569 ein paar Jahre abzuziehen. Sein Vater war „maestro di casa e architetto del Marchese di Caravaggio", ein sozial achtbarer Mann also; sein einziger Bruder, Priester und Mann der Wissenschaften, soll sich durch gute Sitten ausgezeichnet haben. Eine alte Anekdote, der sehr viel Wahrheit innezuwohnen scheint, läßt vermuten, daß sich Michelangelo mit seiner Familie überworfen hat – vielleicht schon damals, als er das Elternhaus verließ, um sich nach Mailand zu begeben. Welcher Meister dort seine Anfänge leitete, wissen wir nicht; möglich auch, daß er sich autodidaktisch vorwärtsbrachte. Die Dauer seiner Mailänder Zeit wird mit 4 – 5 Jahren angegeben. Von seinen drei alten Biographen spricht nur der jüngste von einem anschließenden Aufenthalt in Venedig. Die anderen nennen als nächste Station sofort Rom. Wenn wir der Vita des Mancini folgen, der anscheinend zuverlässigsten für die Jugendperiode, so ergibt sich, daß Caravaggio als zwanzigjähriger, also um 1585 den Boden der Urbs betrat; mittellos wie er war, ging er bei dem Benefiziaten von St. Peter, Pandolfo Pucci aus Recanati, in Dienste.*) Dieser erhielt von dem scharfzüngigen Caravaggio den Spitznamen „Monsignore Insalata", weil er ihm Abend für Abend als Vorspeise, Hauptgericht und Nachtisch nur Salat vorsetzte. Kopien nach Andachtsbildern, für den Padrone gemalt, sollen durch diesen nach Recanati gebracht worden sein. Daneben entstanden noch, Mancini zufolge, genremäßige Existenzbilder für Verkaufszwecke: ein Knabe, der weint, weil ihn eine Eidechse gebissen hat – ein anderer Knabe, der mit dem Messer eine Birne schält – das Bildnis seines Wirtes.

Als er dann erkrankte, sah er sich durch seine Armut gezwungen, das Spital della Consolazione aufzusuchen, wo er während seiner Genesung viele Bilder für den Prior malte, der sie in seine Heimat, nach Sizilien, mitnahm.

Übereinstimmend wird von allen Biographen berichtet, wie er eine zeitlang bei dem Cavaliere Giuseppe d'Arpino, dem Haupt der römischen Manieristen, als Blumen- und Früchtemaler beschäftigt gewesen sei, aber, da er zu seinem Leidwesen zum Figurenmalen nicht zugelassen wurde, wieder weg ging, um sich auf eigene Füße zu stellen. Ein früherer Mitarbeiter des d'Arpino, der Maler Prosperino delle Grottesche, soll ihm die Bekanntschaft mit einigen der vornehmsten Persönlichkeiten am Vatikanischen Hofe vermittelt haben; doch die wichtigste Beziehung verdankt er angeblich dem Kunsthändler Valentino, der ihn mit dem Kardinal Francesco Maria del Monte zusammenbrachte. Dieser, der ihn in sein Haus aufnimmt, und der „Kunst-Vatter" Marchese Giustiniani werden seine hauptsächlichsten Förderer. Auch die Kardinäle Scipio Borghese, Montalto, Mattei u. a. zählen zu seinen Gönnern und Abnehmern. Mit genremäßigen Existenzbildern begründet er bei diesen feinschmeckerischen Liebhabern seinen Ruf; um aber vor der großen Öffentlichkeit zu bestehen, bedurfte

*) Baglione dagegen: „E da principio si accomodò con un pittore Siciliano, che di opere grossolane tenea bottega".

es in Rom einer monumentaleren Leistung: den Auftrag zu einer solchen vermittelte ihm der befreundete Dichter Giambattista Marino. Das Schicksal verfuhr nun sehr witzig und dramatisch, daß es den Revolutionär mit dem Offiziosus, seinem ehemaligen Brotherrn d'Arpino, der ihn als Figurenmaler abgelehnt hatte, zusammenspannte, indem dieser die Fresken, jener die Ölgemälde für die Kapelle Contarelli (Chiesa S. Luigi dei Francesi) übertragen bekam. So entschied sich auf engem Raum der Kampf zwischen alter und neuer Kunst – ein Schauspiel, das unter den Römern sehr anteilsvolle Zuschauer fand. Ein kleiner Skandal, die Zurückweisung eines Altarbildes Caravaggios wegen religiöser Indezenz, würzte den Vorgang. Die künstlerische Jugend besonders spendete der radikalen Richtung lauten Beifall, und der Lärm, den Caravaggios Bilder hervorriefen, lockte auch dem Principe der Accademia von San Lucca, den vielgewanderten Federigo Zuccari, herbei. „Wozu der Lärm", soll er nach der Besichtigung geäußert haben, „ich sehe hier nichts als den Gedanken Giorgiones". Und achselzuckend entfernte er sich. Aber weder médisance noch Entrüstung konnten verhindern, daß Caravaggio nach den Contarellibildern auch als Kirchenmaler ein gemachter Mann war; von nun ab ist er fast durchgängig mit religiösen Monumentalaufträgen beschäftigt, für S. Agostino, S. Maria in Vallicella, San Pietro, S. Maria della Scala. Später, in Neapel und Sizilien, wird es nicht anders sein. Aber die Malerei allein genügte nicht seinen unruhigen Neigungen, und so erschien er Tag für Tag nach einigen Stunden Arbeit vor der Staffelei in der Stadt: Degen an der Seite, umsprungen von seinem schwarzen, zottigen Lieblingshund „Cornacchia", Capitano eines gefährlichen Rudels hitziger und spöttischer Burschen, mit denen er gerne Gelegenheit suchte zu zeigen, daß er nicht nur mit dem Pinsel, sondern auch mit der Waffe in der Hand jedem Nebenbuhler überlegen sei. Es ist lächerlich, die Tatsache vertuschen oder auch nur abschwächen zu wollen, daß er ein Rowdy, eine unsoziale, ja kriminelle Persönlichkeit war. Seine alten Biographen, obwohl sie ihm nicht gutgesinnt waren, schildern ihn zahmer, als er uns heute nach Kenntnis der römischen Gerichtsprotokolle erscheinen muß.

In der Wahl seiner Gegner ist er nicht zimperlich: ob ein Sergeant der Engelsburg-Wache, ein Kellner im Gasthaus „Zum Mohren", ein Notar, ein Schreiber oder seine Hauswirtin, gilt ihm gleich. Mächtige Gönner halten schützend die Hand über ihn; als er nach der Verwundung eines Schreibers nach Genua flieht (Sommer 1605) und in Kontumaz verurteilt wird, dauert's nicht lange, bis er wieder die Erlaubnis zur Rückkehr nach Rom erhält, „Un cervello stravagantissimo" meint voller Duldung Kardinal del Monte.

Bis er dann am Abend des 29. Mai 1606 während eines Racketspiels mit Rannuccio da Terni in Streit gerät und ihn nach kurzem Handgemenge tödlich verwundet. Auch Caravaggios Begleiter und Sekundant, ein gewisser Capitano Antonio Bolognese, bleibt entseelt auf dem Platz zurück, während er selbst, schwer am Kopf verletzt, nach Pagliano*) flieht, wo er eine Zeitlang vergebens auf Begnadigung wartet. Endlich wendet er sich nach Neapel, angeblich begleitet von dem Bologneser Maler Lionello Spada, dem er schon in Rom seine gewalttätige Freundschaft zugewendet hat. Hier in Neapel, wohin ihm sein Ruhm vorausgeeilt ist, findet er Arbeit in Hülle und Fülle, aber der Ehrgeiz, das Malteserkreuz zu erlangen, verlockt ihn, meint Bellori, nach Malta. Wiederum ist Spada – la scimmia di Caravaggio – in seiner Begleitung. Die Aufnahme, die sie bei Alof de Wignacourt, dem 53sten Großmeister des Ordens finden, ist über alle Erwartung glänzend: Caravaggio erhält das Kreuz des Malteserordens, eine goldene Kette und zwei Sklaven. So lebt er als miles Gerosolimitanus und angesehener Meister in Überfluß. Zweimal malt er das Portrait des Großmeisters; für die

*) Brief Fabio Masettis an Laderschi v. 23. September 1606.

Kirche San Giovanni in Valetta führt er eine Enthauptung des Täufers und zwei Halbfiguren, eine Magdalena und einen Hieronymus, aus.

Doch wiederum stürzt ihn sein Dämon ins Verderben: er gerät in Streit mit einem angesehenen Mitglied des Ordens, wird in den Kerker geworfen, aus dem er eines Nachts entflieht. Auf Sizilien gelandet, hetzt er, verfolgt von den Sbirren seines Feindes, von Stadt zu Stadt. Überall bietet sich ihm Arbeit: in Syrakus, in Messina, in Palermo wetteifern Private, Kirchen und Behörden als seine Auftraggeber. Ein gewisser Nicolo di Giacomo bestellt bei ihm vier Passionsbilder, wovon eines vollendet und mit 46 Onzen bezahlt wird, die Darstellung einer Kreuztragung („ . . . . uno, che rappresenta Cristo colla Croce in spalla, la Vergine Adolarata e sui mannigoldi uno sona la tromba . . .“). Für das Altarbild „La Vergine del parto“ in der Kapuzinerkirche von Messina soll er vom Senat das ungeheure Honorar von 1000 Scudi erhalten haben. Dokumentarisch bezeugt ist uns auch eine „Auferweckung des Lazarus“ für die Kirche der Crociferi in Messina. In Palermo malt er für die Compagnia di San Lorenzo eine Geburt Christi, das letzte Werk seiner Hand, das sich uns erhalten hat. Schließlich geht er, um sich den Verfolgungen seines Feindes zu entziehen, nach Neapel. Den Großmeister zu versöhnen, schickt er ihm eine Herodias mit dem Kopf des Täufers im Becken. Aber immer feindseliger zeigen sich ihm die Gestirne: wie er sich eines Tages unter der Tür der Herberge des Ciriglio aufhält, wird er von einer Horde Bewaffneter umringt, mißhandelt und im Gesicht bis zur Unkenntlichkeit verletzt. Das letzte Mal narrt ihn das Schicksal mit falscher Gunst: er erhält das Wort des Kardinals Gonzaga, ungefährdet nach Rom zurückkehren zu können. So rafft er alle seine Habseligkeiten zusammen und nimmt eine Feluke, die ihn bei Rom an die Küste setzen soll. Aber wie er den Strand bei Portercole betritt, wird er von spanischen Wächtern mit einem anderen verwechselt, verhaftet und zwei Tage hinter Schloß und Riegel gehalten. Wieder in Freiheit, findet er weder Schiff noch Habe. Ein Müdgehetzter, Ausgeplünderter, wilde Sehnsucht nach dem Glanz des päpstlichen Roms im Herzen, irrt er, vergeblich Ausschau haltend nach dem Schiff, in der flammenatmenden Hochsommerglut – sotto lo sferzo del Sol Leone – auf der trostlosen Küste der römischen Campagna umher, bis ihn ein böses Fieber befällt. Von allen Menschen verlassen, stirbt er in wenigen Tagen, auf dem Gipfel seines Ruhmes, nicht viel über vierzig Jahre alt. Man schreibt 1609 – anno funesto per la pittura, denn in demselben Jahre sterben auch Annibale Carracci und Federigo Zuccari.

Die unerwartete Nachricht seines Todes, die zur Stunde, als man in Rom seine Rückkehr erwartet, eintrifft, erregt allgemeines Bedauern. Der Freund und Dichter Marino findet erhabene Worte der Trauer:

Fecer crudel congiura
Michele a' danni tuoi Morte e Natura;
Questa restar temea
Dalla tua mano in ogni imagin vinta,
Ch'era da te creata, e non dipinta;
Quella di sdegno ardea
Perchè con larga usura,
Quante la falce sua genti struggea,
tante il pennello tuo ne rifacea.

* * *

Der Kopf des Goliath auf dem David der Galerie Borghese soll sein Selbstportrait sein: ein tragisches, von Saturn gezeichnetes Antlitz. Dunkelhäutig mit düsteren Augen, schwarzen Wimpern und Haaren schildert ihn Bellori. Trotz seiner Vorliebe für prächtige Kleider aus Stoffen und Samten edelster Art war er nachlässig in der Körperpflege; seine Anzüge trug er, bis sie in Lumpen zerfielen. Jahrelang benutzte er die Leinwand eines Bildes als Tischtuch. Schon zu seinen Lebzeiten erzielten seine Werke hohe Preise. Aber er scheint das Geld verachtet zu haben: 6.000 Scudi bietet ihm Prinz Doria für die Ausmalung einer Loggia, doch nach einigem Zögern lehnt Caravaggio den Auftrag ab. Lieber behilft er sich mit den kleinen Vorschüssen, die der estensische Botschafter in Rom auf eine Bildbestellung für seinen Herzog gewährt – leichtsinnigerweise, denn weder wurde das Bild geliefert, noch die Vorschüsse zurückerstattet. Zu Gefährten wählt er sich gerne Leute seines Schlages, bizarre und gewalttätige Geister wie z. B. den begabten, aber übelbeleumdeten Architekten Onorio Longhi oder den in ganz Europa berühmten Dichter Giambattista Marino, der bereits zweimal wegen jugendlicher Delikte die Luft des Neapolitaner Kerkers „Il Camerone" geatmet hat. Gleichzeitig scheint er auch wieder gesellschaftlichen Ehrgeiz besessen haben, wie sein Verlangen nach dem Malteserkreuz vermuten läßt, und bei den großen Herren sich besonderer Gunst erfreut zu haben. Bürgerliche Bindungen erkennt er nicht an: seinen einzigen Bruder, der ihn, von Liebe getrieben, im Hause des Kardinals Del Monte aufsucht, verleugnet er hartnäckig, und selbst als der gute Priester in rührenden Worten die Uneigennützigkeit seiner Gefühle beteuert, bleibt Michelangelo unbewegt und läßt ihn ziehen, ohne ihm einen guten Wunsch auf die Reise mitzugeben. Als er am 13. September 1603 vor Gericht steht, um sich gegen eine Klage der Maler Giovanni Baglione und Tommaso wegen anonymer aber vermutlich aus dem Malerkreise Caravaggio stammender Spottverse zu verteidigen, benimmt er sich voller Anmaßung und Unbildung.

Man hat früher oft mit primitiver Genugtuung auf die Übereinstimmung zwischen Werk und Persönlichkeit hingewiesen, und alle die von der klassizistischen Ästhetik gerügten Mängel des caravaggesken Stils aus dem plebejisch-rohen Wesen des Schöpfers erklärt. Ich glaube, daß wir heute eher geneigt sind, darüber zu erstaunen, wie eine so unruhige, grelle und exzessive Persönlichkeit imstande war, Werke von solcher Ruhe, Klarheit und Größe zu schaffen, Werke, die ihn mit Recht als „ultimo classico" der italienischen Kunst erscheinen lassen.

* * *

Der heranwachsende Caravaggio findet eine Malerei vor, deren Gestalten die einfachen Funktionen des Gehens, Stehens und Liegens verlernt haben. Ballettmeister der Unnatur, zwingen die Künstler ihren Geschöpfen die ausgeklügelten Regeln einer raffinierten Zehenspitzentechnik auf. Eine anspruchsvolle Scheinwelt, die das Natürliche als unvornehm, das Einfache als banal disqualifiziert, geistert in hellen Regenbogenfarben unkörperlich auf Wänden und Leinwandflächen. Allenthalben ein Hang zum Spielerischen, Artistischen, Dekorativen, Intellektualistischen. Gleichgültigkeit gegen den Gegenstand, bei Überschätzung des literarischen „concetto". Ein kostbares Erbe droht von eleganten Virtuosenhänden vertan zu werden.

In den achtziger Jahren, ungefähr um die Zeit, als Caravaggio römischen Boden betritt, regt sich im Lager der Kunstschriftsteller die erste Opposition.

So schreibt Raffaele Borghini im „Riposo" (1584) bei Besprechung von Salviatis Kreuzabnahme (Florenz, S. Croce) über die Hauptfigur Christus: „man dürfe wohl wünschen, daß der vom Kreuze

genommene Körper deutlicher die Spuren der Verwundungen und ausgestandenen Qualen zeige, was mehr der Erbauung dienen und mehr, das was der Erlöser durch unsere Schuld erduldete, zu Gemüte führen würde". Auch Giovanni Andrea Gilio fordert bei Passionsszenen Deutlichmachung der Leiden und Schmerzen, um das Mitgefühl zu erwecken. Tadelnswert erscheinen ihm die künstlichen Verrenkungen, und er bedauert, daß durch diese Vorliebe das Interesse am Gegenstande zurückgedrängt werde. Und 1587 schreibt Armenini in seiner Abhandlung „De veri precetti della pittura": „der Maler ist nichts anderes als Nachahmer, daher gibt er immer la forma di qualche cosa . . ., und jene Malerei, welcher dies fehlt, verdient nicht Malerei zu heißen, sondern opera e compositione di colori, und einen solchen Maler könnte man nur campitore e doratore nennen." Hier meldet sich schon ein neues Verlangen nach sinnlicher Anschauung, aus Überdruß an der formalistischen Dressur des Manierismus.

Die Überwindung des Manierismus vollzieht sich ungefähr gleichzeitig auf zwei Wegen:

der eine – für Italien folgenschwere – war der reformatorische der Carracci;
der andere – der das Schicksal der außeritalienischen Malerei beeinflußte –
der revolutionäre des Caravaggio.

Das Revolutionäre kam freilich stärker noch in der Gesinnung als in der Tat zum Ausdruck. Die Tat war auch bei Caravaggio Fortführung der Tradition, nur originaler, instinktiver als der rationale Eklektizismus des Bologneser juste milieu. Programmatisch sieht es freilich nach Revolution aus: denn „als ihm", erzählt Bellori von Caravaggio, „die berühmten Statuen von Phidias und Glykon in der Absicht gezeigt wurden, um ihn zu veranlassen, daß er sie nachzeichne, gab er keine Antwort, sondern streckte die Hand gegen eine Menschenmenge aus, womit er ausdrückte, daß die Natur ihn genugsam mit Mustern versehen habe".

Nach Baglione debütierte der junge Lombarde in Rom mit einem „Bacchus", bekränzt von „einigen Trauben verschiedener Sorten, die mit großer Sorgfalt wiedergegeben waren, jedoch in etwas trockener Manier". Dieses Bild wurde vor einigen Jahren in den Uffizien aufgefunden. Mancini nennt unter den frühesten Arbeiten einen Knaben, der weint, weil er von einer Eidechse gebissen wurde, ein Werk, das auch Baglione beschrieben hat, und das vor kurzem in der Sammlung des Viscount Harcourt, wo es als Murillo galt, endeckt wurde. Diesen Bildern steht stilistisch nahe die von Baglione und Bellori bezeugte „Lautenspielerin" der Eremitage und der „junge Fruchthändler" der Galerie Borghese. Der Fruchtkorb, den dieser trägt, erscheint, zum Stilleben verselbständigt, auf einer kleinen Leinwand in der Mailänder Ambrosiana. Zur Familie der einfigurigen Jugendwerke gehören noch eine „reuige Magdalena", das „Portrait einer jungen Frau" und „die heilige Katharina" im Palazzo Barberini, ein Bild, das durch das starke Helldunkel und „den entschiedenen Zug transitorischer Bewegung" (Voss) dem „weinenden Knaben" nahesteht.

Die „Lautenspielerin" hat Caravaggio selbst, wie Baglioni überliefert, als sein bestes Werk bezeichnet. Es stellt ein junges lautenspielendes Mädchen in Halbfigur dar. Über das Geschlecht der Figur sind entschuldbare Zweifel entstanden: ein androgyner Typus, dessen Gesichtsbildung die stärkste Ähnlichkeit mit dem Kopf des Bacchusknaben aufweist. Er kehrt wieder auf der „Wahrsagerin", auf der „Berufung des heiligen Matthäus" und etwas modifiziert auch noch auf anderen Bildern. Dieses volle, runde Gesicht mit dem plastisch vorquellenden Mund und den schwarzen vorgewölbten Augen, das so wenig individuell gemeint ist, daß es uns sogar über den Sexus im Unklaren läßt, verdankt seine Bevorzugung wahrscheinlich seinem plastischen Wert. Gewölbte Flächen liebt Cara-

vaggio: das beweisen auch die runden Glasgefäße, die er seinen Figuren – der Lautenspielerin, dem weinenden Knaben, dem Bacchus, der reuigen Magdalena – so gerne beigesellt. Das beweisen ferner die bauchige Laute und die prallen Äpfel seiner Fruchtkörbe. Alle diese Wölbungen braucht er für seinen Kampf gegen die Fläche, den er bis zum vollen Triumph der Dreidimensionalität führt. Soweit geht sein Bestreben, sich von der Fläche zu emanzipieren, daß er sogar – auf der Wahrsagerin – die ideale Bildfläche durchstößt und die plastische Form in den idealen Raum vor der Bildfläche vordrängen läßt. Der Drang nach vorne ist auf diesen frühen Bildern stärker als die Wertschätzung des Raumes, der sich hinter den Figuren ausdehnt. Aber es ist keineswegs so, daß der einfach glatte Hintergrund – ohne illusionäre Raumandeutung – den schon Pontormo, Bronzino und Parmegiannino verwendet haben, die Funktion des Reliefgrundes zu erfüllen hätte, denn dies würde ja das Rundplastische, die Integrität des Volumens vermindern. Der einfach glatte Hintergrund enthält alle Eigenschaften des Raumes, nur nicht die saugenden, formverschluckenden. Vollkommen neutral, macht er nicht den leisesten Versuch der Konkurrenz. Er ist da, weil die dreidimensionale Form des Raumes bedarf, gewissermaßen als Freund der Form, in dessen Umarmung sie wohlig ruht. Nur diese gleichsam zärtliche Funktion hat der Raum, keine Eigenbedeutung. Raum als Element des Körpers.

Diese plastische Tendenz – durchaus autochton auf römischem Boden – entwickelt sich bei Caravaggio aus einem ganz starken sinnlichen Erleben, einer sinnlichen Beziehung zu Dingen und Dinghaftigkeit, wie sie der mehr abstrakten römisch-florentinischen Kunstwelt bei aller plastischen Einstellung bisher fremd geblieben war. Der ganze Komplex der lustbetonten optischen und haptischen Sinneserfahrungen wird in der Darstellung der Dinge sichtbar gemacht mit den Mitteln einer Malerei, die die chromatische Intensität der Venetianer mit den plastisch-räumlichen Errungenschaften der römisch-florentinischen Künstler verschmilzt. Und schon – auf dem „weinenden Knaben" und der „heiligen Katharina" – versucht er das abstrakte, entkörperlichende Helldunkel Lionardos seinem auf stärkste Körperlichkeit gerichteten Absichten dienstbar zu machen, eine Bestrebung, der er erst später seine ganze Energie zuwenden wird.

Eine restitutio in integrum der klassischen Traditionen italienischer Malerei also wie bei den Carracci. Aber während die Bologneser den alten Autoritäten professorenhaft-servil schmeicheln, benimmt sich Caravaggio wie ein Eroberer, der unterworfene Provinzen für seine Zwecke exploitiert.

Verkappter Legitimist, erschien er der Welt als respektloser Radikaler. Vor allem wegen der Stoffwahl, die sehr zum Unterschied von dem esoterischen Getue der Manieristen den Griff ins volle Menschenleben nicht scheute. Dann wegen des Verzichts auf alles, was in den Augen der Manieristen eine Darstellung interessant machte: alles Rhetorische, alles Scholastische ist als überflüssiger Ballast über Bord geworfen. Eine unendliche Vereinfachung der Themata und Motive. Eine Frau aus dem Volke, auf einem Sessel sitzend. Ein junger Mann, der Früchte verkauft. Ein hübscher Fant, dem eine Zigeunerin aus den Handlinien wahrsagt. Zwei kartenspielende Burschen, von denen der eine, durch einen Dritten unterstützt, den anderen betrügt. Ein, zwei, drei Figuren – meist Halbfiguren à la Venedig –, Typen und Situationen des Alltags, mit einer Schlichtheit dargestellt, die der Schlichtheit des Gegenstandes entspricht. Addio concetto! Addio figura serpentinata! Eine naturalezza, die aber nie ins Vulgäre, Burleske, Drastische entartet, wie bei den Nachahmern. Im Gegenteil: vornehme Stille umfängt die fast schwermütigen Gestalten, die die Bewegung, als Feindin der Plastik, scheuen.

Eine Sonderstellung abseits der Daseinsbilder und Genreszenen nimmt unter den gesicherten Jugendwerken die „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" ein. Befremdend bei Caravaggio vor allem der landschaftliche Hintergrund, vor dem die drei Figuren in einem flachen Dreieck angeordnet sind, dessen stumpfer Winkel nach vorne stößt. (Wiederum Bedrohung der idealen Bildfläche, besonders durch den linken, senkrecht auf die Bildebene gestellten Flügel des Engels.) Die vor Müdigkeit einschlafende Maria: eine Schwester der reuigen Magdalena. Joseph als bäurischer, geistig schwerfälliger Alter: ein Typus, der uns später häufig auf religiösen Darstellungen Caravaggios begegnen wird. Das Ganze eine lyrisch-musikalische Situation, von einem dichterisch zarten Gemüt ersonnen, das in Venedig (oder vor venezianischen Bildern) nicht nur farbige, sondern auch stimmungshafte Eindrücke empfangen hat.*) Der landschaftliche Hintergrund würde die „Opferung Isaaks" in die Nähe der „Ruhe auf der Flucht" rücken. In seiner stärkeren Bemühung um das Helldunkel wäre das Bild mit dem „weinenden Knaben" und der „heiligen Katharina" zu vergleichen, während der schreiende Kopf des Isaak ein physiognomisches Motiv behandelt, das noch oftmals bei Caravaggio wiederkehrt. (Weinender Knabe, Medusenhaupt, der entsetzt fliehende Junge auf dem Martyrium des heiligen Matthäus, vielleicht auch Johannes der Täufer in der Sammlung Nicholson, London, früher Spagnoletto zugeschrieben, nach Adolfo Venturi ein Jugendwerk unseres Meisters.) Merkwürdig das maskenhaft Erstarrte dieser schreienden Köpfe. Ob Caravaggio den schreienden Reiter Lionardos gekannt hat?**)

Diese Jugendwerke – erlesene, unserem modernen Empfinden besonders wertvolle Stücke europäischer Malerei – haben wohl kaum den Unwillen seiner Zeit- und Zunftgenossen erregt; ohne sie allzusehr wichtig zu nehmen, schätzte man an ihnen die koloristischen Qualitäten. Die Kampfansage an Caravaggio erfolgte erst, als er das im römischen Sinne zweitrangige Gebiet der Existenz-Genre- und Stillebenbilder verließ, um sich als Historienmaler mit den anerkannten Größen seiner Zeit zu messen. Schon der erste Versuch, seine persönliche Auffassung durchzusetzen – die Berliner Fassung des „heiligen Matthäus" – brachte ihn in Konflikt mit der öffentlichen Meinung. Die Verletzung, die Caravaggio sich hier – und auch noch in späteren Werken – zuschulden kommen ließ, betraf den ästhetisch-moralischen Begriff des „decoro", der, von manieristischen Kunstliteraten zuerst scharf formuliert, auch in der frühklassizistischen Ästhetik noch eine hervorragende Rolle spielt. Il decoro – die Haltung – wahren hieß: „exprimere proporzionamente le figure nell'esser proprio con tutti gli accompagnamenti dovuti" (Passeri). Einen Heiligen, einen Evangelisten, einen Apostel als einfältigen Bauern „mit übergeschlagenen Beinen und roh zur Schau gestellten Füßen" darstellen, war „contro decoro", war ein crimen gegen die Würde und Heiligkeit der dargestellten Person. Zu dieser Anklage, die einem allgemein religiös-ethischen Gefühl entsprang, traten bald andere, in denen sich die Mißbilligung der Zunft ausdrückte. Sie lauteten: senza invenzione, senza disegno, senza scienza. Diese negative Kritik steigerte sich dann bis zu dem umfassenden Verdammungsurteil Poussins: „Il est venu pour détruire la peinture". Die Zählebigkeit von Vorurteilen ist erstaunlich: Lanzi (1789) erteilt noch dieselben Zensuren wie Baglione und Bellori: „Non è a cercare in lui correzione di disegno nè elezione di bellezza . . . . il suo bello era qualunque vero . . . .", und wenn Jakob Burckhardt erklärt, Caravaggios Freude bestehe darin, dem Beschauer zu beweisen, daß es bei all den heiligen Ereignissen der Vorzeit eigentlich ganz so ordinär zugegangen sei, als

*) M. Marangoni „Caravaggio" 1922, fühlt sich durch den Engel an Correggio, durch die Gewandung an Savaldo, durch die Madonna an Lorenzo Lotto erinnert.

**) Oder hat er in Mailand das von Schlangen umrandete Medusenhaupt, das nach Vasari auf einen der ersten unvollendeten Versuchen Lionardos dargestellt war, gesehen?

auf den Gassen des Südens gegen Ende des 16. Jahrhunderts, so kleidet er eine im Kern fast richtige Erkenntnis in die gehässige Form der seicentesken Kritiker. „Die Reaktion gegen die große edle Gebärde" (Wölfflin) ist unleugbar. Aber diese große edle Gebärde der Renaissance, der die ganze klassizistische Ästhetik nachtrauert, hat Caravaggio hoffnungslos kompromittiert vorgefunden. Er erneuert sie im Geiste der Wahrheit und des Lebens, indem er der Wirklichkeit, auch in ihrer demütigsten Erscheinung, die Würde der großen Form verleiht. In diesem Sinne ist er Realist und Klassiker in einem. Caravaggios Übertragung religiöser Vorgänge in den schlichten Alltag, seine Vermenschlichung der Tragödie – man könnte sagen, daß an Stelle des Kothurns der bloße Fuß getreten sei – setzt eine ganz neue Beziehung zum Inhalt voraus. Es handelt sich nicht um den Einbruch zeitgenössisch-kostümierter Gestalten in den Bezirk religiöser Darstellung wie bei den florentinischen Quattrocentesken, nicht um eine novellistische Auswertung der Evangelien und Legenden wie bei Carpaccio, sondern um eine erlebnishafte Neuschöpfung der auf ihren einfachsten menschlich-seelischen Gehalt zurückgeführten Erzählungen, jenseits aller Konvention und Rhetorik. Diese persönliche, untheologische, laienhafte Auseinandersetzung mit den heiligen Berichten hat einen ketzerischen Beigeschmack, und man versteht sehr gut, warum die römische Kirche der konventionellen Art der Carracci den Vorzug gegeben hat. Nicht im katholischen Süden, sondern im protestantischen Norden hat diese „Neugestaltung des Seelischen" ihren Vollender gefunden: Rembrandt.

Während im Stofflichen und Inhaltlichen Caravaggio wie ein nach Rom verschlagener Nordländer wirkt, ist er im Formalen durchaus Italiener. Groß, klar und einfach baut er seine Bilder, Stoffliches und Inhaltliches dem Prinzip der Stileinheit unterwerfend, Und dieses Prinzip ist nach wie vor ein plastisches. Nur die Methode hat sich geändert. Auf die plastisch-chromatische Frühperiode folgt die plastisch-luministische Reifezeit.

Das Licht wird in den Dienst der plastischen Tendenz gezwungen. Es ist nicht das Licht schlechthin, sondern ein Licht von Caravaggios Gnaden. Ein stilistisch gebändigtes Licht. Auf Bahnen und in Dosierungen, die ihm künstlerische Überlegung vorschreiben, dringt es in den dunklen Raum, nicht um ihn aufzuhellen, sondern um sich auf einzelnen, plastisch wichtigen Partien schattenumhüllter Körper zu sammeln. Das Licht und sein Widerpart, der Schatten, als Erwecker plastischen Lebens.

Der Raum bleibt weiter das Konkave schlechthin, ohne jede oder fast ohne jede Individualisierung. Nur wirkt die Tiefe jetzt betonter, da das mehrfigurige Historienbild eine Anordnung der Figuren in die Tiefe mit sich bringt. Die Bewegungsscheu der auf dinghaftes Dasein gestellten Frühwerke kann nicht beibehalten werden. Leidenschaft drückt sich in körperlicher Bewegung aus. Aber die Bewegung hat etwas Statuarisches, Fixiertes und gerade dadurch etwas Mächtiges, Drohendes. Die unantastbare Forderung nach plastischer Körperlichkeit, die auch der Bewegung keine Verunklärung erlaubt, schließt ebenso das Atmosphärische aus, das bei Rembrandt als Goldduft schleierhaft zwischen Raum und Gestalten webt, als auch das sfumato Lionardos und Correggios, das die Abgrenzung des Körpers gegen den Raum auflöst.

Von Caravaggios kompositorischen Fähigkeiten hat schon Baglione schlecht gesprochen, indem er an den jungen, des Lombarden Beispiel folgenden Malern tadelte, sie verstünden nicht, zwei Figuren zusammenzukomponieren. Tatsächlich fehlt Caravaggio jegliche Routine bei der Anordnung mehrerer Figuren, und wir verstehen, daß das an Eurythmie gewöhnte Auge der Italiener an dem Eckigen und Dissonierenden der caravaggesken Gestaltensammlungen Anstoß genommen hat. Auch das Kompositionsgenie Rubens, der für Caravaggio und gerade für seine Historienbilder die allergrößte

Bewunderung hegte, sah sich bewogen, in seiner Kopie der „Vatikanischen Grablegung" (Liechtenstein-Galerie, Wien) durchgreifende Änderungen im Sinne einer Milderung der Härten vorzunehmen. Der Einzelgestalt, ihrer plastischen und seelischen Ausdrucksfähigkeit, zuliebe verzichtet Caravaggio auf eine wohlklingende Zusammenstimmung der Figuren. Wo er etwa zu den Behelfen der italienischen Kompositionsregie greift (z. B. die Vorhänge auf der „Rosenkranzmadonna" und auf dem „Tod Mariä") tut er's mit herzlich unbeholfener Hand.

Die Vereinheitlichung der Figuren versucht und erreicht Caravaggio auf anderen als kompositionell-linearem Wege: nämlich durch den geistig-seelischen Zusammenschluß der Gestalten und durch die Tonmalerei.

Vatikanische Grablegung: helfende Männer und klagende Frauen um den Leichnam des Herrn gedrängt, drusenartig festgewachsen auf der über Eck gestellten Grabplatte. Rosenkranzmadonna: ein allgemeiner Impetus reißt die Knienden zu dem Fürsprecher, dem linksstehenden heiligen Dominicus, der ihre flehentlichen Bitten an die Madonna, die sich ihm mit Blick und Gebärde zuwendet, weiterleitet; während auf der anderen Seite Petrus Martyr eine unsichtbare, vor dem Bild zu denkende Gemeinde auf das Christuskind hinweist, dessen Augen der Blickrichtung des Heiligen folgen: zwiefacher Strom gnadenheischenden Flehens über die Zwischenstationen der Heiligen auf die im Hintergrund thronende Maria mit dem kleinen Jesus zugeleitet. Anna Selbdritt: mit fast marternder Spannung sehen die Figuren dem Zertreten des Schlangenkopfes zu. Der ungläubige Thomas: stärkste Konzentration aller Gestalten auf eine Stelle, die Lanzenstichwunde, in wörtlicher Befolgung des Evangeliumtextes. Tod Mariä: das Motiv der Totenklage von der Grablegung hier vielstimmiger und ergreifender. Dann noch einmal gedämpfter auf dem sizilianischen Spätwerk, dem Begräbnis der heiligen Lucia, wo die gefühlslose Aktion der Totengräber – athletische Körper und wuchtige Bewegungen – den Vordergrund beherrscht, während der stille Chor der Leidtragenden den Hintergrund füllt, zwei gegensätzliche Welten, geeint durch den Leichnam der Heiligen.

Die Tonmalerei, die die Vereinheitlichung vollendet, führt zur Aufgabe der selbständigen Lokalfarbe. Die Farbe verschmilzt jetzt mit Licht und Schatten, wird undurchsichtiger und gedämpfter. Torfiges Braun – verrußtes Grün – ersticktes Gelb – Grau, blau infiltriert – Rot, von der Farbe geronnenen Blutes. Neigung zur Monochromie auf Basis von Braun.

* * *

Wirkliche Schüler außer dem Syrakusaner MARIO MENNITI und dem aus der Carraccischule zu Caravaggio übergegangenen LIONELLO SPADA hat der Lombarde anscheinend nicht gehabt. Um so üppiger ist seine Nachfolge, die unmittelbare und noch mehr die mittelbare, eine Nachfolge, bei der aber von einem vollen Bekenntnis zu dem männlich-heroischen Stil Caravaggios nicht die Rede sein kann. Man versucht vielmehr die leichtfaßlichen und effektvollen Errungenschaften des Meisters durch die Würze der venezianischen Malerei pikanter zuzubereiten; die strengen formalen Probleme werden fallengelassen.

Der Mantuaner BARTOLOMEO MANFREDI, von dem Bellori sagt, er habe sich in einen anderen Caravaggio verwandelt, und der von ihm beeinflußte Halbitaliener VALENTIN DE BOULLOGNE, beide mehr malerisch als formal begabt, verselbständigen die genremäßigen Motive Caravaggios zu großfigurigen Sittenbildern, die das Vorbild ins Drastische und Burleske vergröbern.

Ihre oft Caravaggios Namen usurpierenden Werke haben viel zu der falschen Beurteilung des großen Lombarden beigetragen. CARLO SARACENI aus Venedig, der seine Bewunderung für Caravaggio so weit trieb, daß er ebenfalls einen „Cornacchia" genannten Hund mit sich herumführte, war schon durch seine Herkunft prädisponiert, den Stil Caravaggios ins Venezianische hinüberzuziehen. Verständlicherweise hält er sich mehr an den frühen – lombardisch-venezianischen –, als an den reifen Caravaggio, wie dies auch der anschmiegsame Römer ANGELO CAROSELLI getan hat. Unwesentlich ist der früh verstorbene Lombarde GIOVANNI SERODINE, von dem Baglione abfällig bemerkt, daß er die Manier Caravaggios nachahmen wollte in der Darstellung des Wirklichen, aber ohne Zeichnung und con poco decoro. Durch den Römer ORAZIO BORGIANNI, der lange in Spanien gelebt und dem nur widerwillig empfangenen Einfluß des mit ihm verfeindeten Caravaggio eine selbständige und schon anderweitig gebildete Persönlichkeit entgegenzusetzen hat, kommt der Genuese BERNARDINO STROZZI zum ersten Mal mit caravaggesken Stileigentümlichkeiten in Berührung; später in Venedig (um 1630) läßt er sich nochmals auf mittelbare Weise durch Caravaggio befruchten, indem er die Werke des Römers DOMENICO FETI und des Oldenburgers JAN LYS studiert. Diese beiden, unter Caravaggio und Adam Elsheimers Einfluß gebildet, verbinden – nach dem Vorgang Carlo Saracenis – die caravaggesken Tendenzen mit den neovenezianischen und bereiten den Boden für die Nachblüte der venetianischen Malerei im 18. Jahrhundert – Piazzetta, Tiepolo, Guardi – vor. Toscanische Präzision der Zeichnung mit venezianischer Farbkultur vereinigt der Pisaner ORAZIO GENTILESCHI, der in Rom grundlegend von Caravaggio beeinflußt wird, obwohl ihn dieser weder als „amico" noch als „valentuomo" gelten läßt. Einige seiner Werke z. B. die „Lautenspielerin" in der Liechtensteingalerie galten noch bis vor kurzem als Jugendwerke Caravaggios, und man bedauert fast, sie aus dem oeuvre des Lombarden streichen zu müssen. In seiner Tochter ARTEMISIA erzieht er eine der hervorragendsten Malerinnen aller Zeiten, deren Bilder, wenn auch den väterlichen Lehren sehr verpflichtet, ein leidenschaftlicheres und wollüstigeres Temperament verraten als die lyrisch-sanften Werke Orazios. Freudianer mag es gelüsten, den Zusammenhang zwischen Artemisias „Ermordung des Holofernes" (Uffizien) und dem Jugenderlebnis, das sie gewaltsam ihrer Jungfräulichkeit beraubte, nachzugehen.

Durch Artemisias langjährigen Aufenthalt in Neapel kommt die dortige Künstlerschaft erneut mit Caravaggios Manier in Berührung. Die erste Saat konnte Caravaggio selbst während seines Aufenthaltes (1607) ausstreuen. Die aufeinanderfolgenden Generationen angehörenden Maler GIOVANNI BATTISTA CARRACCIOLO, genannt BATTISTELLO (1575 - 1641) BERNARDO, CAVALLINO (1622 - 1654) und MATTIA PRETI, genannt IL CAVALIER CALABRESE (1613-1699) beweisen, daß Caravaggio „eine immer lebendige Unterströmung der napolitanischen Malerei des Seicento" gewesen ist. Zu ihnen tritt noch der bravuröse aber rohe Wahlnapolitaner GIUSEPPE RIBERA, „lo Spagnoletto", ein gebürtiger Spanier, Schüler des „valenzianischen Caravaggios" Francisco Ribalta.

Auf Sizilien erzieht Caravaggio in dem Syrakusaner MARIO MENNITI einen direkten Schüler, der in Messina einen Großbetrieb mit zwölf Gehilfen einrichtet, und das bei seinem Meister Erlernte auf eine provinziell-biedere Art kommerzialisiert. Besonderen Eindruck scheinen ihm die auf dem Hauptvorgang weisenden Hände bei Caravaggio gemacht zu haben; auf seinem „Wunder der Witwe von Naim" (Museo Nazionale, Messina) treten sie geradezu epidemisch auf. Begabter ist ALONSO RODRIGUEZ, genannt ALFONSO, als Sohn eines spanischen Kavallerie-

hauptmanns in Messina geboren, von Lanzi merkwürdigerweise als „Carracci della Sicilia" vorgestellt. Der Senat von Messina hat ihm Gelegenheit geboten, seine Ausbildung in Rom und Venedig zu vollenden, was er auch mit gutem Gelingen getan hat. Der dritte und bedeutendste unter den sizilianischen Caraveggesken ist PIETRO NOVELLI, genannt IL MONREALESE, der, zuerst von van Dyck (1624) beeinflußt, während seines Aufenthalts in Neapel und Rom neben Einflüssen von Ribera, Domenichino und Velasquez auch insbesondere solche von Caravaggio in sich aufnimmt. Die italienische Nachfolge, die ganze Halbinsel durchziehend und auch noch auf Sizilien übergreifend, erschöpft aber keineswegs Caravaggios fortzeugende Kraft, die in noch stärkerem Maße nach den außenitalienischen Ländern – Spanien, Frankreich, Niederlande, ja auch Deutschland – ausstrahlt. VELASQUEZ und MURILLO in ihren Frühwerken, ZURBARAN und der schon erwähnte FRANCISCO RIBALTA aus Valencia sind die hervorragendsten Vertreter des spanischen Caravaggismus. Besonders heftig lassen sich die in Rom studierenden Niederländer mit dem Caravaggismus ein: GERHARD HONTHORST, DIRK VAN BABUREN, WOUTER PIETERSZ CRABETH, HENDRIK TERBRUGGHEN, GERARD SEGHERS, JAN JANSSENS, LOWYS FINSON, THEODOR ROMBOUTS, tüchtige Leute, die sich die Caravaggiomanier in der popularisierten Form des Manfredi und Valentin aneignen. Viel bedeutsamer und innerlicher sind die Beziehungen RUBENS und REMBRANDTS zu Caravaggio. Rubens, der zweimal bei Ankäufen von Werken des Lombarden intervenierte, bewunderte Caravaggio als den Meister des vitalen Pathos, der neuen monumentalen Malerei, dem er in der „Kreuzabnahme" des Antwerpener Domes bewußt nacheiferte. Für Rembrandt dagegen waren außer den caravaggesken Helldunkel-Errungenschaften die seelische Neuinterpretation und die damit zusammenhängende Verlegung der Vorgänge in eine proletarisch-demütige Menschenwelt wichtig. Die Interieurmaler PIETER DE HOOCH und JAN VERMEER lernen den Caravaggismus in der liebenswürdigen, hellen, wohltemperierten Bearbeitung des Orazio Gentileschi kennen, der seit 1626 als Hofmaler Karls I. in London tätig ist.

Nur vorübergehend färbt Caravaggio auf die Franzosen SIMON VOUET, REGNIER (NICCOLÒ RENIERI) und CLAUDE VIGNON ab. Dagegen findet der Caravaggismus niederländischer Abart in Lothringen fruchtbarsten Boden und bestimmt entscheidend das Schaffen der Brüder LE NAIN, der einzigen unter den Caravaggesken, die sich zu der formalen Strenge des Meisters bekennen, als auch des GEORGE DUMESNIL, der wie JACQUES CALLOT aus Nancy stammt und von Honthorst beeinflußt wird. Daß schon der junge, 1608 in Rom eintreffende Callot die Luft Caravaggios geatmet hat, ist fühlbar in allen seinen Werken. Aber zu einer gründlichen Auseinandersetzung mit dem caravaggesken Helldunkelproblem führt erst der 1627 stattfindende Besuch bei dem Jugendfreunde Cornil Poelemburg in Utrecht, der ihn mit Honthorst bekannt macht. In zwei Radierungen „Le Brélan" (M. 666) und „Le Bénédicite" (M. 65) sowie in einigen verschollenen Clair-obscur-Zeichnungen, nach denen Franz van den Wyngaerten vier Blätter radiert hat („Wiege bei Kerzenschein", „Nächtliches Konzert", „Totenkopfmönche", „Magdalena vor dem Spiegel"), wirkt sich dieses Zusammentreffen aus. Endlich wäre noch unter den lothringischen Caravaggesken der Callot-Epigone JEAN LE CLERC zu nennen, der sich in Venedig dann an Carlo Saraceni anschloß. Mit Carlo Saraceni stand auch der Deutsche ADAM ELSHEIMER in Verbindung, der das caravaggeske Helldunkel für die deutsche Märchenstimmung seiner Bildchen verwendet. Zu Honthorst und Orazio Gentileschi, den er in London kennen lernt, unterhält der Landsmann Elsheimers, der Frankfurter Maler und Kunsthistoriograph JOACHIM VON SANDRART, Beziehungen.

So erscheint Caravaggio als der europäische praeceptor picturae des 17. Jahrhunderts, dessen Einfluß den aller anderen Meister, mögen sie nun Carracci, Rubens oder Rembrandt heißen, weit hinter sich läßt. Aber es war gewissermaßen ein anonymer Nachruhm, ein Nachruhm der Tat, nicht des Wortes, der ihm zuteil wurde. Die Kunsthistoriographen und Ästhetiker seiner Heimat, diese manager der gloria mundi, häuften die Lobsprüche ihrer Rhetorik auf die wohlerzogenen Carracci und ihre Anhänger, während sie den ungebärdigen Lombarden als die bête noire in dem italienischen Kunstgarten behandelten. Wie lange diese Vorurteile in Kraft blieben, haben wir bereits festgestellt – bis tief ins 19. Jahrhundert.

Ebensolange hielt aber auch die befruchtende Kraft des Caravaggismus vor: denn die große Renaissance der europäischen Malerei im 19. Jahrhundert in Frankreich durch COURBET, MANET und CÉZANNE stand im Zeichen des Caravaggismus. Der Weg von Caravaggio zu Courbet und Manet führt über Velasquez; zu Cézanne, dem Bewunderer der italienischen Malerei des Seicento, über den napolitanischen Caraveggesken Mattia Preti.

Inwieweit die Zielsetzungen der gegenwärtigen Malerei mit denen Caravaggios übereinstimmen, wird ein schaffender Künstler im nächsten Kapitel erörtern.

Abb. 1. Annibale Carracci, Sog. Satire gegen Caravaggio

Neapel, Museo Nazionale. Foto Anderson, Roma

II. CARAVAGGIO UND DIE KUNST DER GEGENWART

I.

Um die Jahre 1920 – 22 gab es schon keinen Zweifel mehr, daß der Weg theoretischer Gesundung, Kubismus genannt, zu Ende gegangen war, daß die wiedergefundenen, sogenannten Geheimnisse der Konstruktion (früher Komposition genannt), all diese an sich sehr wertvollen, aber zum Selbstzweck gewordenen Mittel, als ungenügend bezeichnet werden mußten.

Und obwohl von mutwilligen Malern versucht wurde, die Entwicklungslinie der abstrakten Kunst weiterzutreiben, – tragischerweise bis ins Kunstgewerbe hinein und bis zur Maschine – konnte die Forderung nach dem Gegenstand, dem belebten oder unbelebten, nicht mehr unterdrückt werden. So entstanden die ersten Versuche, das Realobjekt in eine neue kompositionelle Norm einzubeziehen, Versuche, die mit der Entdeckung Henri Rousseaus und dem „Klassizismus" Picassos begannen und die Malerei bis zur Neuen Sachlichkeit führten, welche heute unzweifelhaft als ein logischer Abschluß dieser sehr demonstrativen Periode (demonstrativ nur im Sinne der Betonung des rein Gegenständlichen) betrachtet werden darf.

Interessant erscheinen uns hier nicht die Tatsache der Rückkehr zum Gegenstand, nicht die immer wechselnde Terminologie innerhalb dieser Periode, sondern die praktisch-handwerklichen Wege zur neuen gegenständlichen Darstellung und deren Methoden.

Vor allem mißdeute man nicht das hier angewendete Wort „Rückkehr"; denn in der jungen nachkubistischen Malerei war von einer gewöhnlichen Rückkehr im reaktionären Sinne sicherlich keine Rede, sondern höchstens von einer „Wiederbenützung" des Gegenstandes. Man wandte sich wohl zur lebendigen Natur – Figur, Stilleben, Landschaft –, malte aber diese nicht einfach ab, etwa im Sinne eines naturalistischen Künstlers der neunziger Jahre, sondern suchte das Realobjekt unter möglichster Verwendung der aus der abstrakten Malerei gewonnenen Formmethoden im Bilde darzustellen. Nicht immer glückten solche Verschmelzungen der kargen mathematischen Konstruktionen mit den mannigfaltigen und eigensinnigen Formen des sichtbaren Objekts. Es entstehen Bilder, wo erschnte Verschmelzung sich zum Konflikt verwandelt: siegt in einem Gemälde das Naturhafte über das Abstrakte, so sehen wir in einem anderen Bilde derselben Zeit das umgekehrte Verhältnis.

Die Situation wird kompliziert und unhaltbar. Viele Maler sehen ein, daß es mit der gegenständlichen Kunst, in der der Gegenstand aus Rücksicht auf abstrakte Errungenschaften nur nebenbei und „nach Bedarf" behandelt wird, nicht mehr weiter geht. Außerdem macht sich der Mangel an handwerklichen Kenntnissen sehr unangenehm fühlbar. Man wendet sich daher neuerdings an den Gegenstand, diesmal aber mit einer fast übertriebenen Aufmerksamkeit: das Malerauge wird zum Photoobjektiv und zum Mikroskop; der Gegenstand wird peinlich genau untersucht und gezeichnet; es entsteht eine gewisse „Akademie der Hausmittel", als Ersatz für die nicht mehr existierende alte Akademie, die bei vielen Mißgriffen doch manch Wertvolles hinsichtlich der Grundlagen der Materialbeherrschung geleistet hat.

So betrieben, brachte dieses neue, für den Maler sehr nützliche, obwohl ziemlich qualvolle Studium der Natur kaum genügend Elemente, um ein zeitgemäßes Bild aufzubauen, und schon beim Malen mangelte es wieder an Materialmethodik und technischen Erfahrungen in der Behandlung der Oberfläche. Diese war überhaupt einige Jahrzehnte lang arg vernachlässigt, gleichgültig, ob es sich um

den „temperamentvollen" Farbenauftrag der Vorkriegszeitmaler, oder um die konsequent auf weiß-grau-braun reduzierte Farbenskala der kubistischen Lehre gehandelt hat. Nun hieß es auch diese wichtige Voraussetzung des Malerberufes wiederherstellen. Das ist der Hauptgrund des neuerwachten Interesses an organisch und mit hohem technischen Können gemalten Bildern der Vergangenheit, mit ihren „Geheimnissen" der Grundierung, der Oberflächenbehandlung, der Lasuren und so weiter. (Abgesehen vom rein Maltechnischen, findet man in der alten Kunst auch vortreffliche Lösungen des Formalen: doch wäre es sicherlich falsch und schädlich, sie direkt in die heutige Malproduktion zu übernehmen; die Gefahr einer, wenngleich zeitgemäß gewürzten Stilisierung, kurzum einer retrospektiven Kunst wäre in diesem Falle sehr groß.)

Man tut also durchaus recht, das schwere und mühsame Malhandwerk, das in der jungen Malerei erst im Werden ist, durch optisches und chemisches Studium der alten Bilder zu erlernen, beziehungsweise zu vervollständigen. Diejenigen Maler, die so vorgehen, erfüllen – heute vielleicht noch etwas unbewußt – eine wichtige Mission der jungen europäischen Kunst: die Mission der Wiederherstellung der Tradition in der Malerei. Und weil es heute auf dem Wege des Malmaterials geschieht, nicht programmatisch, sondern mit Hilfe des Farbstoffes und der fetten und ätherischen Oele, kann diese Wiederherstellung auch tatsächlich gelingen.

Leider gibt es noch viele Maler, die das Wort Tradition nicht vertragen können. Gewiß wurde dieses Wort sehr oft mißbraucht, indem es ausgesprochen unzeitgemäße Produktionen rechtfertigen sollte. Diese Kompromittierung kann aber bloß den Klang des Wortes „Tradition" treffen und nicht den Begriff, den wir hier folgendermaßen zu formulieren versuchen: unter Tradition verstehen wir gewisse Richtlinien der alten europäischen Malerei, bezüglich der Komposition, der Wahl von Malobjekten und der Maltechnik, die auch in der jungen Kunst fortgesetzt werden können und müssen. Wie schon erwähnt, darf diese Fortsetzung aber kein stilisierender Eklektizismus der historischen Objekt- und Malformen sein, sondern muß sich logisch und in ganzer Breite an die Errungenschaften der jüngsten Vergangenheit anschließen: alle Tradition ist logische Qualitätsverbesserung des jüngsten Standards, eine Qualitätsverbesserung, die bloß mit Hilfe der großen und stets sich vermehrenden Erbschaft alles Vorausgegangene zu erzielen ist. Daher schiebt sich auch gerade in Fragen der Tradition das Handwerkliche in den Vordergrund – womit aber nicht gesagt wird, daß es allein ausschlaggebend ist; denn so viel auch in der Malerei vom Handwerklichen abhängt, so wenig hat noch selbst höchste Materialbeherrschung je ein Kunstwerk erzeugt.

Die jetzt allenthalben bemerkbare Berührung junger Kunst mit der alten europäischen Malerei ist durchaus positiv zu werten; es bedarf aber der einschränkenden Feststellung, daß „alte europäische Malerei" nicht mit dem Begriff „alte Meister" verwechselt werden darf, wie dies (nicht ohne Konsequenzen) leider oft genug geschehen ist.

Alte Meister gibt es schon im 13. und 14. Jahrhundert, während jene alte europäische Malerei, die uns heute noch angeht, Erfindung einer viel späteren Zeit ist. Daraus folgt aber, daß die Anknüpfung der Tradition an die Bilder aus dem Quattrocento, oder noch gefährlicher aus dem Trecento, oder wie es in Rußland geschah, an die byzantinische Kunst, nicht ratsam sein kann. Denn der Malerei der Jahrhunderte vor dem Cinquecento ist, wie wir wissen, die zweidimensionale Komposition eigen – mit ihrer Gefahr der Fläche oder des Ornaments; und dort, wo Dreidimensionalität bereits eine Aufgabe der Malerei wurde, wie z. B. in Florenz, geschah die Lösung auf zeichnerischem Wege. Die Farbe wird in diesem frühen Zustande als Kolorierung, nicht als Malerei verwendet.

Die wichtigsten Bestandteile der großen europäischen Malerei aber heißen: Farbe, Dreidimensionalität der Komposition und des Raums, Ausdruck, Gewicht und Inhalt (letzterer ergibt sich von selbst – in keinem Falle darf man damit beginnen); Bestandteile, die bei den Venezianern mit auswärtiger Beihilfe zuerst konsequent entwickelt, Hauptprobleme der Barockmalerei in Italien und den Niederlanden wurden. Und da die heutige Malerei diese Elemente neu zu gewinnen sucht, kann eine Wiederherstellung der Tradition nur in Anknüpfung an die Kunst jener drei Kunstkreise erfolgen. Es wäre vollkommen sinnlos, so lange es sich nur um maltechnisches Studium und um Analysen handelt, bloß eines von den drei Gebieten hervorzuheben, da sie ja alle drei eine durchwegs gleichwertige einwandfreie Malerei von erstaunlicher Produktionsintensität aufweisen. Geht man aber über die reine Werkstattarbeit hinaus, so spürt man in der Malerei Venedigs und der der Niederlande ausgesprochen abgestorbene Elemente, die in unserem geistigen, körperlichen und sozialen Zustand nicht mehr zu verwerten sind. So erscheint z. B. Venedig, bei fast unerreichter Höhe der Malkultur, uns zu kostbar, zu erlesen, zu sehr Malerei für eine bevorzugte Gesellschaft. Die Niederlande dagegen, fast ebenso hochstehend an Malkultur und Koloristik, sind uns zu sehr dem heute absolut unbrauchbaren Naturalismus und dem „Kleinformat" verfallen. Rubens aber, dessen einmalig gigantische Leistung von uns nur noch als ein Rekord dankbar bewundert wird, ist zu monumental, zu sehr barockes Übermaß, und selbst zu Rembrandt bricht unsere, unlängst noch über das Handwerkliche hinausgegangene Beziehung ab, seitdem die Kunst sich ausschließlich dem Formalen zugewandt hat.
Wesentlich anders steht es mit der Malerei des italienischen Barocks und zwar jenes Barocks, dessen höchste Realisierung das Werk Caravaggios war. Gewiß haben wir zu dem römischen Meister, der vor drei Jahrhunderten gelebt hat, keine unmittelbare Blutsbeziehung, aber die kompositionellen und koloristischen Versuche Caravaggios, seine Gestaltungsprinzipien, stimmen mit den aktuellsten und grundlegenden Problemen der Gegenwartsmalerei merkwürdig überein. Und das ist der Grund und Anlaß warum hier in sozusagen zwangloser Reihenfolge über die Maltätigkeit Caravaggios und über die eines jungen Malers von heute die Rede sein wird.

II.

Es ist üblich das Barock mit dem Begriff des Pathos oder mit dem einer kompositionellen Theatralik oder einer überirdisch gesteigerten Expression zu identifizieren. Diese höchst einseitige Vorstellung hat ihren Ursprung in einer ebenso einseitigen Identifizierung der gesamten italienischen Barockmalerei mit den Bologneser Akademikern und ihrer zwar charakteristischen, doch zweitklassigen Tätigkeit.
Denn neben den Carraccis, Guercinos, Renis lebte und arbeitete Michel Angelo Merisi da Caravaggio, der Aufgaben ähnlicher Art wie die Bologneser vorfand, sie aber in einem ganz anderen Sinne löste als die Akademiker, in denen wir die Vorläufer der modernen Rationalisten unter den Malern erblicken. Caravaggio war das Pathos, der theatralische Bildaufbau der Bologneser, die rein choreographische Expression ihrer Menschen total fremd (wie auch uns heute diese Kunst fremd erscheint). Und da seine Einstellung zur Komposition und Kunst überhaupt eine völlig andere war als die der Akademiker, mußte ihm jeder Versuch, seine Malerei an die damalige „gehobene" Kunst anzupassen, logischerweise mißlingen. Das große Madonnenbild des Meisters im Kunsthistorischen Museum in Wien zeigt uns solch' einen mißglückten Versuch Caravaggios, es der offiziellen Kunst gleichzutun.

Dieses, in den Details herrlich und caravaggesk kräftig gemalte Bild, – man erinnere sich der Gestalt des Jesuskindes oder etwa der mit Staub bedeckten Sohlen des knieenden Mannes im Vordergrund – ist als Komposition so unangenehm wie unüberzeugend und dient uns nur als Beweis dafür, wie unmöglich es Caravaggio war, eine Leinwandfläche in einen bolognesisch schöngesehenen Bühnenausschnitt zu verwandeln; auch das Füllstück, mit dem die Carraccis so virtuos umzugehen verstanden, ist teilnahmslos behandelt und nicht schmiegsam genug, wie z.B. die rote Draperie des Wiener Bildes, mit dem Caravaggio vergeblich aus Rücksicht auf die offizielle Kunstanschauung, die wunderbare glatte Tiefe seiner Frühbilder aufzuputzen versuchte.

Ein tiefer Abgrund liegt zwischen Caravaggio und den Bologneser Malern, obwohl auch sie sich für das gleiche Problem in der Malerei – menschliche Gestalt als Hauptobjekt – interessieren: während aber die Akademiker die menschliche Figur nur als eine großartige Verbindung der einzelnen Bildteile betrachten, die aus den mannigfaltigsten Objekten der Architektur, der Landschaft, der Tierwelt, des Stillebens und nicht zuletzt der Literatur konstruiert sind, sucht Caravaggio seine Bilder nur mit der menschlichen Gestalt, als der für ihn einzig wertvollen Substanz, aufzubauen.

Er konnte sich daher nicht wie die Akademiker mit schon vorhandenen Rezepten der menschlichen Darstellung begnügen, sondern mußte, einmal auf den menschlichen Körper angewiesen, zum lebenden Menschen greifen, statt zur überlieferten Form. Daher sind auch Caravaggios Gestalten von denen der Bologneser so grundverschieden.

Seine Modelle sind nicht nach Renaissanceprinzipien „gestellt", sondern offenbaren zum ersten Mal den Rythmus des Knochenbaues und des ihn „kontrapunktierenden" Fleisches; sie sind nicht in Stoffe drapiert, sondern tragen tatsächlich ihre eigenen Kleider, die die Bewegung des Körpers unterstreichen, bzw. wiederholen und fortsetzen.

Wie anders ist dies alles bei den Bolognesern, die ein lebendes Modell nur ganz oberflächlich „bearbeiten" bis es zum heroischen Gefrierfleisch wird, mit all dem reichen Faltenwurf, der bloß als ornamentale Umrahmung der einzelnen, geschickt servierten Fleischfragmente dient.

Auch das Problem des bei den Bolognesern so beliebten Füllstücks löst Caravaggio nun endgültig, indem er das Füllstück entweder ganz ausschaltet oder auf ein Minimum reduziert. Denn das Füllstück (mit dem logisch notwendigen und aus dem Hauptthema kompositionell entwickelten Gegenstand nicht zu verwechseln!) – verdankt einem kompositionellen Versagen und einem Mangel an Gestaltungskraft seine Entstehung. Nur bei Unfähigkeit, eine große Linie durch das Bild zu spannen, entstehen die „kleinen Projektionen": das Füllstück.

In dem Werk Caravaggios, vor allem in seinen frühen Arbeiten, erscheinen diese Prinzipien praktisch in ihrer ganzen Größe angewandt. Caravaggio verläßt die vielköpfige Komposition, die die Gefahr des Pathetischen in sich birgt, und wendet sich Kompositionen zu, deren Hauptthema oft nur aus einer einzigen Figur, oder der Verbindung zwischen zwei oder drei menschlichen Figuren (beziehungsweise Halbfiguren) besteht. Und sogar wenn er religiöse Themen noch beibehält, werden sie nur mehr formal behandelt, was manchmal beinahe respektlos wirkt wie, z. B. auf dem „heiligen Matthäus" des Kaiser-Friedrich Museums in Berlin.

Es wäre irrig zu glauben, daß eine derartige absichtliche Reduktion der Malobjekte und starke Abdämpfung der inhaltlichen Vorlage eine Niederlage oder einen Mangel an Begabung bedeutete. Sie ist nur eine richtige Wahl der Objekte, und diese Vereinfachung führte Caravaggio zu Kompositionen, die nicht auf dekorativer Grundlage beruhen, sondern auf dem geordneten Rythmus

der menschlichen Figuren, gesetzt in den von Zufälligkeiten befreiten, also ausgebauten Raum. (Vergleiche ähnliches im Konstruktivismus.)
Mittels dieser freiwilligen und durchdachten Beschränkung konnte ein zwischen Hochrenaissance und Bologneser Akademie geborener Meister, der der Gefahr des Eklektizismus aus dem Wege gehen wollte, jene wahrhaften Erfindungen durchführen, die als Grundlage der heute noch bestehenden europäischen Malerei betrachtet werden können.
Das Unpathetische des Bildaufbaues, Konzentrierung des Künstlerischen Interesses auf die menschliche Figur und daraus logisch folgende Beschränkung – oder oft auch volle Ausschaltung – der anderen Objekte wie Landschaft und Stilleben, Vermeidung des Füllstückes als Methode, dies sind die wesentlichen Unterscheidungsmerkmale Caravaggio von den Bolognesern.
Gleichzeitig aber erweisen sich diese Merkmale als wichtigste Berührungspunkte der Kunst Caravaggios mit der jungen Malerei der Gegenwart.
Die Scheu Caravaggios vor der pathetischen Einstellung Bolognas ist auch unsere Scheu. Auch wir wollen um keinen Preis die überlieferten Darstellungsmethoden, obwohl wir sie dankbar bewundern, in unseren Gestaltungsapparat übernehmen. Auch uns scheint die menschliche Gestalt wichtigste Bildsubstanz zu werden. Und wenn auch vorübergehend das Interesse der jungen Maler hauptsächlich dem toten Gegenstand galt (neue Sachlichkeit), in dem man irrtümlicher Weise den letzten Ausdruck der Gegenwart gefunden zu haben glaubte, so wendet sich jetzt wieder die Mehrzahl der Maler dem lebendigen Menschen zu.
Denn die menschliche Gestalt von heute vermag in sich das gesamte „Zeitalter der Technik" aufzunehmen, und der mathematische disziplinierte Geist der Umgebung, die Welt, die heute so viele gute Maschinen erzeugt, muß mehr denn je im menschlichen Körper ihren restlosen Ausdruck finden. (Knochengerüst als Konzeption, pulsierendes Fleisch als Hauptausdruckmittel, Fettschichte als Linienbereicherung und Haut als wertvollste Oberfläche, Kleidung aber nur als betonendes Begleitelement.)
Lächerlich ist es also, den modernen Menschen nur unter forzierter Verwendung der heute erfundenen und gebrauchten toten Gegenstände darstellen zu wollen. Und wenn wir die moderne menschliche Gestalt als einen Knotenpunkt der gesamten technischen und psychischen Geschehnisse der Gegenwart betrachten, müssen wir, ähnlich wie Caravaggio am Beginn des 17. Jahrhunderts, von der Wichtigtuerei mit dem zeitgemäßen toten Gegenstand – als „Wahrzeichen" des Jahrhunderts – ablassen, da sonst unsere Bilder später nur als kulturhistorische Dokumente in Betracht kommen würden. (Das Spezialgebiet des Stillebens, das nur Gegenstände benutzt, alte und neu erfundene, ist damit nicht gemeint.)
Mit der Bevorzugung der menschlichen Gestalt wird höchstwahrscheinlich nicht nur das zeitgemäße Füllstück, sondern auch die Landschaft zurückgedrängt, da das Verhältnis des modernen Menschen zur Landschaft heute noch vollkommen unklar und erst im Werden begriffen ist. Diese neuerliche Reduktion zwingt uns, an die „fehlende" Landschaft bei Caravaggio zu denken.
Nicht minder als Caravaggio sieht sich der Maler von heute vor die große Aufgabe gestellt, den modernen Menschen zeitgemäß im Bilde zu gestalten. Und so wie Caravaggio an der Kristallisation der zeitgemäßen Ausdrucksmittel unentwegt arbeitete, ohne die antikisierenden Griffe der Akademiker zu übernehmen, so werden auch wir die heutige menschliche Figur weder photographisch noch aus der Antike heraus (wie beim „klassizistisischen" Picasso) gestalten können, sondern unter Verwendung aller neu errungenen Methoden darstellen müssen.

III.

Es wäre ebenso falsch, Caravaggio den gleichzeitigen Bolognesern anzureihen, als seine Errungenschaften als naturalistische zu bezeichnen. Richtig ist, daß alle seine Bilder von realen Objekten ausgehen und von einem langen eindringlichen Studium des Formalen und Stofflichen zeugen.
Das fertiggestellte Bild Caravaggios aber will gar nicht das Objekt mittels Zeichnung und Farbe wiedergeben, sondern dem realen Gegenstand sein formales und malerisches Äquivalent im Bilde schaffen.
Und diese, Caravaggio immer restlos gelingende, Umsetzung, die dem dargestellten Gegenstand eine unheimlich erhöhte Greifbarkeit verleiht, nicht minder die formale Überzeugungskraft seiner Werke, die, nach eigenen bildmäßigen Gesetze gestaltet, die Wirklichkeit sogar übersteigen, verführen den naiven Betrachter zu glauben, hier einer naturalistischen Kunst gegenüberzustehen.
In der Tat aber enthält Caravaggios Malerei keine der konstitutiven Elemente des Naturalismus.
Wenn schon bei Betrachtung eines seiner Gemälde das „Nichtnaturalistische" sofort auffällt, so zeigen Caravaggios Arbeitsmethoden und Erfindungen, von denen wir als die wichtigsten seine Belichtungsprinzipien, die konzentrierte Farbenskala, das „Vollgewicht" und die Raumgestaltung (Hintergründe) hervorheben, wie weit ab von jeglichem Naturalismus seine Einstellung zur Malerei war.
Caravaggios unermüdliche „Laboratoriumsarbeit" und geniales Wissen offenbaren sich in seiner vielleicht bedeutsamsten methodischen Entdeckung, welche wir hier als Regulierung der Lichtquelle bezeichnen möchten. (Dieser Lösung des Hauptproblems – des Lichtes – verdanken seine andere Gestaltungsprinzipien ihr Entstehen und ihre Ausarbeitung.)
Der Sinn dieser von Caravaggio erfundenen Lichtregulierung bestand darin, daß das Objekt nicht dem ungezähmten Vollicht preisgegeben wurde, sondern nur an bestimmten Stellen stärker und schwächer oder gar nicht beleuchtet war, um durch so entstandene tiefe Schatten den Raum zu betonen. (Jahrhunderte später allerdings wurde jene „Preisgabe an das Vollicht" zur großen Errungenschaft der Impressionisten.)
Die willkürliche und wechselnde Placierung der Lichtquelle und die bewußte Verengung des Lichtstrahls aber, angepaßt der erwünschten Architektonik des Bildaufbaues, erhöhten nicht nur das Formale der einzelnen Teile des belichteten Objektes, sondern steigerten auch den Gesamtausdruck und den Rhythmus der Komposition.
So wurde das Licht durch Caravaggio, erstmalig in der Geschichte der Malerei, dem Gestaltungswillen des Malers untergeordnet und von ihm sozusagen geformt. Bei einem Naturalisten wäre dies selbstverständlich ganz undenkbar, denn das Wesen des Naturalismus liegt im passiven Annehmen alles Sichtbaren in seinem Rohzustand. (Die Regulierung der Lichtquelle Caravaggios ist keineswegs mit einer gewissen Fälschung der Beleuchtung zu verwechseln, wie sie bei Tintoretto oder Greco gleichfalls aus kompositionellen Gründen vorkommt.)
Die von Caravaggio erfundenen neuen Belichtungsmethoden waren aber nicht nur für das Architektonische und allgemein Kompositionelle von außerordentlicher Bedeutung.
Der künstlich verengte Lichtstrahl verhindert die mögliche Entstehung farbiger Exzesse, (welche für den Impressionismus geradezu den Ausgangspunkt der Malerei bildeten), ermöglicht aber hingegen, durch Herabsetzung der besonders aktiven Töne und Farberscheinungen der Malobjekte, die aequivalente Darstellung dieser Objekte.
Die überzeugend plastische Darstellung einer vollbeleuchteten Figur ist mit dem vorhandenen Farbstoff nicht zu erzielen, da die Licht- und Schattenskala der Wirklichkeit viel breiter und aktiver

ist, als die gesamte Skala der zur Darstellung des Sichtbaren dienenden Farben. Da aber Caravaggio vor allem das Räumliche und das greifbar Plastische im Bilde zu erzielen sucht, muß er die Aktivität der Wirklichkeitsskala durch Verwendung des verengten Lichtstrahls herabsetzen.
So entsteht das „Düstere" der Bilder Caravaggios und seine charakteristische „konzentrierte Farbenskala", wohl nicht die einzig mögliche, aber unbedingt sehr wertvolle und logische Lösung des Verhältnisses zwischen der Naturfarberscheinung und der Malerpalette.
Das Licht Caravaggios ist nicht nur imstande, das Rhythmische, Räumliche und Malerische der Bilder Caravaggios wesentlich zu erhöhen, sondern ruft in uns auch ein besonderes Gefühl des „Vollgewichtes" – anders kann es wohl nicht bezeichnet werden – hervor. Erst aus diesem „Vollgewicht" wird jene wirkliche und souveräne Existenz eines Gemäldes als gewaltiger eigener Organismus verbürgt und verständlich, jene Selbstexistenz, durch welche es sich aus der Scheinbarkeit so vieler anderer Kunstwerke heraushebt.
Selbstverständlich ist dieser Begriff des Vollgewichtes nicht etwa mit Monumentalität zu verwechseln, denn Monumentalität zeigt nur statische oder statuarische Darstellung. Die Figuren Caravaggios dagegen sind nie statisch, sondern bewegt; in ihrer Dynamik aber nie zerrissen (wie z. B. bei Tintoretto, der nur destruktive Bewegung kennt).
Die künstlerische Arbeit des 20. Jahrhunderts vollzieht sich ebenso im Zeichen der Suche nach diesem Vollgewicht. Aber auch die Gegenwart begeht die Fehler der früheren Jahrhunderte und sucht das Vollgewicht im Unbewegten. In dem Schaffen der Einzelnen, so z. B. bei Hodler oder bei Valloton, oder bei dem Russen Petrow-Wodkin, im gesamten Kubismus, in der darauf folgenden schweren, antiken Periode Picassos und bei den Konstruktivisten, in der neuen Sachlichkeit und im italienischen „Novecento" wird dieses Streben nach dem Vollgewicht sichtbar. Doch bleiben fast alle diese Versuche in reiner Starrheit und Monumentalität stecken. Das kommende Bild wird vielleicht, und hoffentlich, eine richtige Lösung der architektonischen und „gewichtvollen" Darstellung der bewegten Figur bringen. Aber diese lebendige, bewegte Figur hat mit Starrheit und Monumentalität wenig zu tun; sie wird aber auch nicht, wie viele glauben, durch den Maschinennachwuchs zur mechanisierten Konstruktion ohne Fleisch, sondern und wohl sogar eben deswegen, immer nur intensiver und sinnlicher in ihrer Körperform werden.
Caravaggio verzichtete wie schon erwähnt auf eine ganze Reihe von Malobjekten, die ihn bei seiner konsequenten Arbeit an der Darstellung der menschlichen Figur gestört haben würden. Dies führt unmittelbar zu Caravaggios Hintergrundproblem (welches bei ihm auch gleichzeitig ein allgemeines Raumgestaltungsproblem ist).
Er hat als erster die Unmöglichkeit erkannt, die Verbindung der Hauptfigur mit dem Hintergrund auf linearem, inhaltlichem oder genremäßigem Wege herzustellen; in gewohnter Radikalität fand er die Lösung im vollkommenen Verzicht d. h. in einem dunklen glatten Hintergrund. Unter „glatt" versteht sich hierbei natürlich nicht eine Fläche, sondern eine architektonisch voll ausgebaute Tiefe, die von den, die Hauptkompositionslinie störenden, Nebenobjekten entlastet ist. (Nicht zuletzt dieser wundervollen, nie kalt und abstrakt wirkenden Tiefe, die die eigentliche Bilddarstellung noch greifbarer und stärker macht, verdankt Caravaggio das gewaltig Organische und ewig Pulsierende, kurzum, das Vollgewicht seiner Kunst.)
Die Verbindung der Hauptfigur mit dem Hintergrund erfolgt hier erstmalig auf rein räumlichem und koloristischem Wege. Die Aktualität dieses Problems neuerdings erkennend, versucht man heute wieder den Hintergrund weit in die Tiefe auszubauen, denn das Prinzip der Dreidimensionalität ist bereits von der jungen Malerei restlos angenommen. Und da man glücklicherweise von den „aufklärenden" und literarischen Hintergründen bald wieder abgekommen ist, berührt sich hier

im Hintergrund (im wahren Doppelsinn) nochmals die heutige Malerei mit Caravaggio; es versteht sich, daß sie dabei Caravaggio nicht nachzuahmen und zu kopieren hat, – der römische Meister hat auch hiermit, wie mit so vielen seiner Errungenschaften, die Richtung des Prinzipiellen gewiesen und seine Lösung ist eine der vielen guten Lösungen des räumlichen Hintergrundproblems.
Überblickt man all' diese Arbeitsmethoden Caravaggios, alle seine Errungenschaften, Entdeckungen und Erfindungen, die uns sein Werk offenbart, so sieht man deutlich, daß seine gewaltige Leistung viel mehr Ergebnis seines großen Wissens, als das seiner unmittelbaren optischen Eindrücke war.
Caravaggio malt nicht das Netzhautbild des Gegenstandes, sondern sein Wissen um den Gegenstand; und weil er eben durch die Oberfläche des gemalten Modells in dessen Struktur und Rhythmus einzudringen wußte, hat er die restlose Umsetzung des sichtbaren Gegenstandes in sein bildmäßiges Äquivalent durchführen können.
Dieses große Wissen Caravaggios, das ihm so oft sein Sehen ersetzt, bildet den generellen Berührungspunkt seiner Kunst mit der Kunst unserer Zeit, in der endgültig das Wissen über das Sehen gesiegt hat. Eine Tatsache, die hier ohne Begeisterung, aber auch ohne Bedauern konstatiert sei.

IV.

Der große Einfluß der Erfindungen Caravaggios und seiner konsequenten Vertiefung der von ihm entdeckten malerischen Bilddarstellung auf die europäische Malerei ist ebenso auffallend wie merkwürdig. Selten hat ein so kurzlebiger Meister so viel Anerkennung und Würdigung in „Fachkreisen" gefunden: groß und ruhmvoll ist die Liste seiner unmittelbaren Nachfolger; Italien, Spanien, Frankreich und die Niederlande werden von Caravaggio befruchtet.
Aber trotz alledem blieb der Name des römischen Meisters, der kraft der Temperatur seiner Vitalität die europäische Malerei wieder von ihrem Gefrierpunkt losschmelzte, und dessen Einfluß bis zum Ende des 19. Jahrhunderts anhielt, fortdauernd unpopulär.
Ohne Caravaggios Einfluß wäre das Schaffen Courbet's, Corot's (Figuren) und des jungen Manet's undenkbar. Und sogar Cezanne, schon handwerklich entwaffnet, blieb instinkthaft der von Caravaggio ausgehenden Tradition verbunden und entwickelte unaufhörlich die Theorie seiner Realisation; mit seinen oft gemalten „Kartenspielern" knüpft er sogar kompositionell bei Caravaggio an. Hier reißt der Faden ab, der Caravaggio mit der modernen europäischen Malerei verbindet.
Vielleicht wird es aber der jungen Kunst möglich sein, im Rahmen der allgemeinen Wiederherstellung der Tradition, von der am Anfang die Rede war, auch diese unterbrochene Verbindung zu erneuern. Die Möglichkeit dazu erwächst nicht aus theoretischer Neigung, sondern aus den unmittelbaren Ergebnissen unserer täglichen Werkstattarbeit und aus den ewig neuen Elementen der wirklich gegenständlichen oder figuralen Malerei.
Gewiß ist die Lage der jungen Maler, die die schweren Folgen der fehlenden Schule und die grauenhafte Krankheit des noch immer allenthalben geschätzten Individualismus noch nicht ganz überwunden haben, ziemlich verwickelt und schwer.
Zur Wiederherstellung der Tradition, das heißt der Qualitätsmalerei des guten Niveau auf einer allgemein bindenden europäischen Basis, wäre eine gewisse Stabilisierung unserer künstlerischen Aufgaben und Ansichten notwendig. Darunter wäre zu verstehen ein Verzicht auf sämtliche

Barbarismen, die sich nur als interessant aber nicht dauerhaft erwiesen haben, und auf die freie Wahl des Problems, mit einem Wort, eine Abkehr vom Individualismus, der, gebe er sich nun persönlich oder national, schon so viel Unheil verschuldet hat.

Die Aufgaben der europäischen Malerei in ihren besten Epochen waren ähnlicher Art: das heißt im guten Sinne international. Bei gleich hohen maltechnischen Voraussetzungen und gleichartiger Problemstellung ergaben sich nationale Modifikationen.

Um eine wirkliche Entwicklung der zeitgenössischen Kunst möglich zu machen, die allerdings mit der alten „Entwicklung" im handwerklichen Sinne nichts mehr zu tun hat, weil das Malmaterial an sich stationär ist, müssen wir vor allem an der soeben erwähnten Stabilisierung der Aufgaben arbeiten. Da in dieser Richtung bereits schon vieles in Europa getan ist, darf man hoffen, daß eine solche Stabilisierung der bildenden Künste nicht allzu lange auf sich warten lassen wird. In dieser Zuversicht erlaubt sich der Verfasser, dem es übrigens fern lag aus diesen prinzipiellen Betrachtungen eine Art Rezept zwecks Herstellung guter Bildwerke zu machen, nochmals die ganz außerordentliche Bedeutung der Errungenschaften Caravaggios hervorzuheben, Errungenschaften, die wohl geeignet sind, auch heute noch eine zumindest aufklärende Rolle zu spielen im Sinne der Wiederherstellung nicht nur einer technisch qualitativen, sondern auch einer unserem geistigen und sozialen Wesen äquivalenten Malerei.

Georg Kirsta.

Abb. 2. Caravaggio: Verleugnung Petri (V. 1) Radierung

III. ANMERKUNGEN ZU DEN WERKEN

Abb. 3. Caravaggio: Opferung Isaaks — Florenz, Uffizien

ROM

Erste Periode: cc. 1585 bis cc. 1590 – 1592

FRUCHTKORB (T. II) . . . . . Mailand, Ambrosiana

Man vergleiche mit diesem Stilleben den Fruchtkorb, den der junge Fruchthändler in der Galerie Borghese hält, und das Fruchtkörbchen auf dem „Abendmahl in Emaus" in der National Gallery, London. Geschenk des Kardinals Federico Borromeo an die Ambrosianische Bibliothek (1618).
Wahrscheinlich eines der frühesten Werke C's.

L. Venturi: „Studii su M. d. C." L'Arte 1910, 199.
M. Marangoni: „Arte barocca", Florenz 1927, 16 ff.

FRUCHTHÄNDLER (T. III) . . . . . Rom, Depot der Galerie Borghese

LANZI erwähnt ein Bild in der Gemäldesammlung Pamphili: Bild der Fruchthändlerin, sehr naturalistisch in der Figur und im Beiwerk.

Der Knabe zeigt eine starke Ähnlichkeit mit dem Bacchus und der Lautenspielerin: sexuell zweideutiger Typus.

Lanzi: „Storia pittorica della Italia" 1809 Bd. 2, 162.
M. Marangoni: „Arte barocca", Florenz 1927, 140–41.

BACCHUS (T. IV) . . . . . Florenz, Uffizien

BAGLIONE: „indi provò a stare da se stesso, e fece alcuni quadretti da lui nello specchio ritratti. E il primo fu un Bacco con alcuni grappoli d'uve diverse, con gran diligenza fatte; ma di maniera un poco secca."

Vor der Entdeckung dieses Werkes (im Depot der Uffizien, 1922), das allein Anspruch erheben darf, das von Baglione beschriebene Erstlingswerk zu sein, hat man zuerst in einem „Bacchus" im Besitze von Carl Glücksmann in New York, jetzt im Staedelschen Kunstinstitut Frankfurt, dann in einem dem Velasquez zugeschriebenen Bacchus in der Eremitage, Leningrad, den frühen Bacchus erkennen wollen; beide Male mit Unrecht. Das Frankfurter Bild könnte von der Hand Honthorsts sein (vergl. Honthorsts „Orpheus" im Palazzo Reale, Neapel).

J. Breck: Un' opera primitiva del Caravaggio, "L'Arte" 1910, 468/9 (mit Abb.).
E. Benkard: Der Caravaggio des Staedel'schen Kunstinstitutes. „Zeitschrift für bildende Kunst" 1919, 219.
E. de Liphart: „Le premier tableau peint à Rome par le Caravage". Gazette de Beaux Arts, Januar 1922.
M. Marangoni: „Arte barocca", Florenz 1927, 135 ff.

KNABE WEINEND, WEIL VON EINER EIDECHSE GEBISSEN (T. VI) . . . . . Nuneham Park, Sammlung Viscount Harcourt

MANCINI: „. . un putto che piange per esser stato morso da un Raccano".
BAGLIONE: „Fece anche un fanciullo che da una lucerta, la quale usciva da fiori: e da frutti, era morso; e parea quella testa veramente stridere. E il tutto con diligenza era lavorato."

Unter den „Harcourt's Papers" (111,241) im „Earl Harcourt's Catalogue" bezeichnet als Geschenk des Dr. Jones, Bischof von Kildare, aus der Sammlung des Sir Paul Methuen, und Murillo zugeschrieben.

T. Borenius: „An Early Caravaggio rediscovered", Apollo, Juli 1925.

DIE LAUTENSPIELERIN (T. V) . . . . . Leningrad, Eremitage

BAGLIONE: „. . . e anche un giovane che sonava il Lauto che vivo, e vero il tutto parea con una caraffa di fiori piena d'acqua, che dentro il riflesso d'una finestra eccellentemente si scorgeva con altri ripercotimenti di quella camera dentro l'acqua, e sopra quei fiori eravi una viva rugiada con ogni esquisita diligenza finta. . . . E questo (disse) che fu il più bel pezzo, che facesse mai."
BELLORI: „Una Donna in camicia che suona il liuto con le note avanti."

Für den Kardinal del Monte gemalt zusammen mit einer Gesellschaft musizierender Jünglinge. (Das „Konzert" im Louvre, früher C. zugeschrieben, ist wahrscheinlich niederländischer Provenienz. Die Konzertdarstellung in den Uffizien, die Marangoni als ein Werk Caravaggios aus der Zeit der Berufung des heiligen Matthäus publiziert, ist zu

sehr in die Breite zerflossen; die im Hintergrund stehenden Beifiguren haben gar keinen kompositionellen Zusammenhang mit der Zentralgruppe; auch der drastisch charakterisierte Flötenspieler befremdet. Die zwei Konzerte in der Sammlung Devonshire sind wahrscheinlich von Valentin. Nicht von Caravaggio ist auch die Musikantengruppe in der Sammlung Rocchi, Rom [vielleicht von Carlo Francesco Nuvolini?]; aus dem Verzeichnis der Werke Caravaggios sind ferner zu streichen der schwächliche „Lautenspieler" in Turin, der junge sentimentale „Guitarrenspieler" aus der Sammlung des Grafen Paul Schuwalow und endlich die „Lautenspielerin" in der Galerie Liechtenstein, die man mit Recht Orazio Gentilischi zugewiesen hat.) Unklarheit über das Geschlecht, aber Bellori nennt ausdrücklich eine Frau.
Aus der Sammlung Giustiniani 1808 durch Vermittlung des Baron Vivant Denon für die Eremitage erworben. Im Eremitage-Katalog von 1838 als „Allegorie der Liebe" angeführt. Nicht eigenhändige Variante in der Galerie Barberini, Rom.

Venturi: L. Studii su M. d. C. L'Arte 1910, 198.

REUIGE MAGDALENA (T. VII) . . . . . Rom, Galerie Doria

BAGLIONE: „Michel Agnolo andossene a Palestrina (nach dem Duell mit Ranuccio Tommasoni) ove dipinse una S. Maria Maddalena."
BELLORI: „dipinse una fanciulla à sedere sopra una seggiola con le mani in seno, in atto di asciugarsi li capelli, la ritrasse in una camera e aggiungendovi in terra un vasello d'unguenti, con monili, e gemme, la finse per Maddalena: Posa alquanto da un lato la faccia, e s' imprime la guancia, il collo e'l petto, in una tinta pura, facile e vera, accompagnata dalla simplicità di tutta la figura, con le braccia in camicia, e la vesta gialla ritirita alle ginocchia dalla sottana bianca, di damasco fiorato."
MANCINI zählt es ebenfalls unter den Frühwerken auf: „la Maddalena convertita."

Eine zweite Magdalena soll C., Bellori zufolge, nach seiner Flucht aus Rom gemalt haben; eine dritte als Halbfigur, ebenfalls nach Angabe Belloris, für die Cappella della Nazione Italiana in San Giovanni auf Malta.

NARZISS (T. XL) . . . . . Rom, Galerie Corsini

Nirgends bezeugt. Gefunden und C. zugeschrieben von Roberto Longhi. Schlecht erhalten. Über die außerordentlichen Vorzüge des Bildes, die es Caravaggio im höchsten Grade würdig erscheinen lassen, ist kein Wort zu verlieren. Das Wams mit dem Damastmuster erinnert an die heilige Magdalena. Die kraftvoll modellierte Kniekugel spricht für C's Vorliebe für plastisch hervortretende Gelenkpartien, z. B. Schultern.

DIE WAHRSAGERIN (T. IX) . . . . . Paris, Louvre

BAGLIONE: „Effigiò una zingana che dava la ventura ad un giovine con bel colorito."
BELLORI: „. . .chiamo una Zingana che passava à caso per istrada, e condottola all'albergo, la ritrasse in atto di predire l'avventure, come sogliono queste donne di razza Egittiana. Fecevi un giovine, il quale posa la mano col guanto sù la spada, e porge l'altra scoperta à costei, che la tiene, e la riguarda; . . . . . ."

Im Jahre 1665 von Ludwig XIV aus dem Besitze des Fürsten Camillo Doria-Pamphili erworben. Eigenhändige, nach Voß etwas spätere, jedenfalls schwächere Variante in der Pinacoteca Capitolina. Kaum von Caravaggio.
Radierung von Caravaggio (V. 2, Abb. 5) mit Widmung an Cesare d'Arpino.

Der junge Kavalier erinnert an ein Bild Pontormos „Portrait eines Hellebardenträgers" Newyork, Metropolitain Museum. Auch hier ein in die Hüfte gestützter Arm, und ein Degenknauf, der die ideale Bildfläche bedroht. Überhaupt wird man in den Frühwerken C's allenthalben auf Beziehungen zu den „sachlichen" Werken der Manieristen Pontormo, Bronzino und Parmegianino stoßen. Auch der glatte graue Hintergrund, der sogar nicht als Fläche wirkt, wird von diesen Manieristen bei Portraitdarstellungen oft angewendet.

DER FALSCHSPIELER (T. X) . . . . . Früher Sammlung Sciarra

BELLORI: „ed un altro degno dell'istessa lode nelle camere del Cardinale Antonio Barberini, disposto in tre mezze figure ad un gioco di carte. Finsevi un giovinetto semplice con le carte in mano, ed è una testa ben ritratta dal vivo in habito oscuro, e di rincontro à lui si volge in profilo un giovine fraudolente, appoggiato con una mano sù la tavola del giuoco, e con l'altra dietro si cava una carta falsa dalla cinta, mentre il terzo vicino al giovinetto guarda li punti delle carte, e con tre' dita della mano li palesa al compagno, il quale nel piegarsi su'l tavolino, espone la spalla al lume in giubbone giallo listato di fascie nere, nè finto è il colore sull'imitazione . . . . . Il giuoco fu comprato dal Cardinale Del Monte, che per dilettarsi molto della pittura ridusse in buono stato Michele."

Ein Reihe von Spielerbildern, die das Motiv ins Drastische und Burleske vergröbern und früher unter dem Namen Caravaggios gingen, sind heute als Werke von Caravaggio-Nachahmern erkannt, so z. B. die malerisch ausgezeichneten Dresdner Falschspieler als Arbeit des Valentin, die Kopenhagener als solche Theodor Rombouts. Das Motiv einer kartenspielenden Gesellschaft begegnet uns in der italienischen Malerei vielleicht zum erstenmal auf einem Fries des Bologneser Palazzo Bocci, gemalt von dem Modeneser Nicolò dell'Abbate (1512 – 1571). Venturi hat in l'Arte (1910) ein Spielerbild C's publiziert, früher in einer römischen Privatsammlung, jetzt unbekannten Aufenthalts. M. Marangoni: Il Caravaggio, Florenz 1922, Seite 51, zweifelt an der Urheberschaft Caravaggios, meiner Meinung nach mit Unrecht.

Jetziger Aufenthaltsort des Bildes unbekannt.

DIE RUHE AUF DER FLUCHT NACH ÄGYPTEN (T. VIII) . . . . . Rom, Galerie Doria

BELLORI: „. . dipinse in un maggior quadro la Madonna, che si riposa dalla fuga in Egitto: Evvi un' Angelo in piedi, che suona il violino, San Giuseppe sedente gli tiene avanti il libro delle note, e l'Angelo è bellissimo; poichè volgendo la testa dolcemente in profilo, va discoprendo le spalle alate, e'l resto dell'ignudo interrotto da un pannolino. Dall'altro lato siede la Madonna, e piegando il capo, sembra dormire col bambino in seno."

Zusammen mit der Wahrsagerin und der büßenden Magdalena als erste Arbeiten C's in Rom und als im Palazzo Pamphili befindlich erwähnt. Auch MANCINI nennt es unter den Frühwerken. Alte Inventare und Kataloge der Galerie Doria Pamphili geben Carlo Saraceni als Urheber an; zuletzt hat *Michele Biancale, L'Arte 1920, 7 ff.* nochmals versucht, das Bild für Carlo Saraceni in Anspruch zu nehmen.

OPFERUNG ISAAKS (Abb. 3) . . . . . Florenz, Uffizien

BELLORI: „Al Cardinale Maffeo Barberini che fù poi Urbano VIII Sommo Pontefice oltre il ritratto fece il „Sacrificio di Abramo" il quale tiene il ferro presso la gola del figliolo che grida e cade".

Abb. 4. Caravaggio: Hl. Katharina

Rom, Palazzo Barberini

Das Bild, aus der Sammlung Sciarra in Rom stammend, wurde 1917 als Original C's von John Murray den Uffizien geschenkt. In Belloris Aufzählung spät angeführt. Stilistisch den Frühwerken nahestehend: landschaftlicher Hintergrund wie auf der „Ruhe auf der Flucht". Zu diesen zwei Landschaftsdarstellungen käme jetzt noch der landschaftliche Hintergrund auf den „Johannes der Täufer in der Wüste" in der Sammlung Nicholson, vorausgesetzt, daß wir in diesem Bilde tatsächlich ein Werk C's vor uns haben. Der schreiende Kopf des Johannes erinnert an den schreienden Kopf des Isaak, dieser wiederum an das Medusenhaupt.

Eine „Opferung Isaaks", ebenfalls Caravaggio zugeschrieben, gelangte vor kurzem aus einer Wiener Kunsthandlung in die Sammlung Ernst Adler in Asch, Tschechoslovakei (Abb. 6). Die Gestalt des Abraham mit ihren für den schmächtigen Körper zu großen Kopf, schließt wohl jeden Gedanken an C. aus. Die Stellung des Isaak kommt der Christi auf der „Geißelung" von Caracciola, Wien, Kunsthistorisches Museum, sehr nahe. Details wie Finger, Brustwarzen ohne Feinheiten gemalt. Gedrängte, manieristisch wirkende Anordnung der Figuren. Italienischer Caravaggesker.

M. Marangoni: Arte barocca, Florenz 1927, 143 ff.

MEDUSENHAUPT (T. XI) . . . . . Florenz, Uffizien

BAGLIONE: „E parimente una testa di medusa con capelli di vipere, assai spaventosa sopra una rotella rapportata, che dal Cardinale (nämlich del Monte) fu mandata in dono al Ferdinando Granduca di Toscana.

BELLORI: „. . . dal Marino fu celebrata particularmente la testa di medusa di sua mano, che il Cardinale del Monte donò al Gran Duca di Toscana."

Das von Bellori erwähnte Gedicht befindet sich in der Gedichtsammlung Marinos: La Galeria del Cavalier Marino, Venedig 1620.

Das einzige Werk C's auf Holz (auf ein leicht gewölbtes Turnierschild gemalt).

C. Ricci: „Le meduse degli Uffizi", Vita d'Arte I. 1908, 1–10.

HEILIGE KATHARINA (Abb. 4) . . . . . Rom, Palazzo Barberini

BELLORI: „. . . . e Santa Caterina ginocchione appoggiata alla rota" (angeführt bei Bellori unter den Gemälden für Cardinal del Monte).

E. Longhi: „Gentileschi L'Arte 1916", 264 schreibt das Bild dem Orazio, Gentileschi zu.
M. Marangoni: Arte barocca, Florenz 1927, 154 ff.

PORTRAIT EINER JUNGEN FRAU (T. I) . . . . . Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Vielleicht identisch mit dem Portrait der Caterina Campani aus dem Nachlaß des Martino Longhi (1656). Stammt aus der Sammlung Giustiniani, in alten Verzeichnissen derselben als Kurtisane Phyllis angeführt.

MAFFEO BARBARINI . . . . . Florenz, Sammlung der Prinzessin Anna Corsini

BELLORI: "Al Cardinale Maffeo Barbarini, che fu poi Urbano VIII Sommo Pontefice oltre il ritratto, fece il sacrificio di Abramo . . . .".

Auf der Bildnis-Ausstellung, Florenz 1911 als Werk Scipione Pulzone's di Gaeta, v. L. Venturi Caravaggio zugeschrieben.
Stilistisches Merkmal der Frühwerke: Venezianerglas mit Blumen auf den Tisch. Schwächeres Werk, wie denn überhaupt C. als Porträtmaler – Alof de Wignocourt ausgenommen – nicht die ganze Höhe seiner Kunst erreicht.

L. Venturi: Opere inedite di M. d. C. Boll. d'arte, Januar 1912.

HEILIGE FAMILIE (?) (T. XLI) . . . . . Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Früher in Oldenburg aufbewahrt; anonymes Geschenk an das Kaiser-Friedrich-Museum (1923). Galt als Werk Pietro Novellis. Stich von Daret (1604–78) nennt Caravaggio. Starke manieristisch wirkende Anfüllung der Bildfläche.
In der Sammlung Dr. Jan Billiter, Wien, eine unter Caravaggios Namen gehende heilige Familie. Gutes Bild eines italienischen Caravaggesken (Abb. 7).

H. Voß: „C's Frühzeit", Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1923.

Abb. 5. Caravaggio: Die Wahrsagerin (V 2) Radierung

ROM

Zweite Periode: cc. 1590 – 1592 bis 1606

DIE GEMÄLDE FÜR DIE CAPELLA CONTARELLI IN S. LUIGI DEI FRANCESI . . . . Rom

Um 1590 – 1592 entstanden.

BAGLIONE: Per opera del suo Cardinale ebbe in S. Luigi de' Francesi la Capella de' Contarelli ove sopra l'altare fece il San Matteo con un Angelo. A man diritta, quando l'Appostolo è chiamato dal Redentore; e a man manca, quando sul'altare è ferito dal carnefice con altre figure. La volta però della capella è assai ben dipinta dal Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino.

BELLORI: . . . colorì Michele il ritratto di questo dottissimo Prelato (nämlich Melchior Crescenti) e l'altro del Signor Virgilio Crescentij, il quale restato herede del Cardinale Contarelli, lo elesse à concurrenza di Giuseppino alle pitture della cappella di S. Luigi de'Francesi. Così il Marino, che era amico di questi due pittori, consigliò, che à Giuseppe pratichissimo del fresco si distribuissero le figure di sopra nel muro e à Michele li quadri ad olio.

Der heilige Matthäus, erste Fassung (T. XIV) . . Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

BAGLIONE: „. . . e il quadro d'un certo S. Matteo, che prima avea fatto per quell'altare di S. Luigi, e non era veruno piaciuto, egli per esser opera di Michelangelo, sel prese (nämlich der Marchese Vicenzo Giustiniani).

BELLORI: Qui avvenne cosa che pose in grandissimo disturbo, e quasi fece disperare il Caravaggio, in riguardo della sua reputatione; poiche havendo egli terminato il quadro di mezzo di S. Matteo, e postolo sù l'altare, fù tolto via dai Preti, con dire che quella figura non haveva decoro nè aspetto di Santo, stando à sedere con le gambe incavalcate e co' piedi rozzamente esposti al popolo. Si disperava il Caravaggio per tale affronto, nella prima opera da esso pubblicata in Chiesa, quando il Marchese Vincenzo Giustiniani si mosse à favorirlo, e liberollo da questa pena; poiche interpostosi con quei Sacerdoti, si prese per sè il quadro e glie ne fece fare un altro diverso, che è quello si vede hora sù l'altare; e per honorare maggioramente il primo portatolo à casa, l'accompagnò poi con gli altri tre Vangelisti di mano di Guido, di Domenichino e dell'Albano, tre li più celebri pittori che in quel tempo havessero fama."

Aus der Galerie Giustiniani gelangte das Bild 1815 nach Berlin.

Dr. M. E. Hajos hat in drei Skizzen zu einem sitzenden Kreis auf einem doppelseitig benützten Blatt (schwarze Kreide, Figur der Vorderseite mit Bister laviert, 238 × 152 mm) der Sammlung Marton, Wien, Vorstudien zu dem heiligen Matthäus erkannt. Die Vorderseite (T. XII) zeigt einen sitzenden, über ein Buch gebeugten Greis mit übergeschlagenen Beinen, den Kopf auf eine mächtige Hand stützend. Aus dem brodelnden Liniengewölk tritt klar die Figur hervor, ganz Größe und Wucht. Links unten die Form eines in Untersicht gezeichneten Fußes: kühn und sicher. Rückseite (T. XIII): derselbe Greis sitzend, vor sich ein Buch, Kopf und Oberkörper in Dreiviertelprofil. Die michelangeleske Größe der Auffassung fehlt hier. Parallel zum oberen Blattrand die schwer entzifferbare Studie zweier Köpfe: ein junger und der eines Greises, gemeinsam über ein großes, aufgeschlagenes Buch sich beugend. Mächtig hervortretendes Bein.

Die Beziehung zum heiligen Matthäus der Berliner Fassung ist evident; die künstlerische Gewalt der Zeichnung überzeugend. Ein Zweifel, ob wir es hier tatsächlich mit einem

Studienblatt Caravaggios zu tun haben, scheint mir nicht am Platze zu sein. Die Bedeutung dieses Fundes ist um so größer, als wir jetzt auf Grund dieser Zeichnung in der Lage sind, weitere Handzeichnungen Caravaggios zu bestimmen; bisher hat eine solche Grundlage gefehlt.
Auf der Londoner „Exhibition of Italian Art of the seventeenth Century" 1925 war eine Zeichnung ausgestellt: kniender Mann, auf den Händen kriechend, ein Kind auf dem Rücken, Bister-Federzeichnung über Rötelvorzeichnung (Abbildung Tafel 39 im Kat. von Os. Sitwell), früher „Caracci-Schule", im Kat. willkürlich Caravaggio zugeschrieben.

M. E. Hajos: Caravaggio, Old master drawings, London, September 1928.

Der heilige Matthäus
zweite Fassung (T.XV) . . . . . Rom, Cappella Contarella, S. Luigi dei Francesi

BELLORI: „Usò il Caravaggio ogni sforzo, per riuscire in questo secondo quadro: e nell'accommodare al naturale la figura del Santo, che scrive il Vangelo, egli la dispose con un ginocchio piegato sopra lo scabello, e con le mani al tavolino, intingendo la penna nel calamaio sopra il libro. In questo atto volge la faccia dal lato sinistro verso l'Angelo, il quale sospeso sù l'ali in aria. Gli parla, e gli accenna, toccando con la testa l'indice della mano sinistra. Sembra l'Angelo lontano da color finto e sta sospeso sù l'ali verso il Santo, ignude le braccia e'l petto, con la suolazzo d'un velo bianco, che lo cinge nell'oscurità del campo."

C. hat, durch den Mißerfolg der ersten Fassung gewitzigt, hier gewissermaßen eine Verbeugung vor dem offiziellen Geschmack gemacht. Ein ähnliches Zugeständnis: die Rosenkranzmadonna.

H. Voß: C's Frühzeit, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, 1923, 91.

Die Berufung des heiligen
Matthäus (T. XVI, XVII, XVIII) . . . Rom, Cappella Contarelli, S. Luigi dei Francesi

BELLORI: „Dal lato destro l'altare vi è Cristo, che chiama S. Matteo al Apostolato ritrattevi alcune teste al naturale tra le quale il Santo lasciando di contar le monete, con una mano al petto, si volge al Signore; e appresso un vecchio si pone gli occhiali al naso, riguardando un giovine che tira a sè quelle monete assiso nell'angelo della tavola."

Das Martyrium des heiligen
Matthäus (T. XIX, XX, XXI) . . . . . Rom, Capella Contarelli, S. Luigi dei Francesi

BELLORI: „Dall'altro lato vi è il martirio del Santo istesso in habito sacerdotale disteso sopra una banca; e'l manigoldo incontro brandisce la spada per ferirlo, figura ignuda, e altre si ritirano con horrore. Il componimento e li moti però non sono sufficienti all'historia; ancorche egli la rifacesse due volte; e l'oscurità della Capella e del colore tolgono questi due quadri alla vista."

UNGLÄUBIGER THOMAS (T. XXXI) . . . . . Potsdam, Neues Palais

BAGLIONE: „anzi fe cadere al rumore anche il Signor Ciriacco Mattei, a cui il Caravaggio avea dipinto un S. Gio: Battista, e quando N. Signore andò in Emaus, e allorchè S. Tomaso toccò col dito il costato del Salvatore; ed intaccò quel Signore di molte centinaja di scudi."

BELLORI: „San Tomaso che pone il dito nella piaga del costato del Signore, il quale gli accosta la mano e si svela il petto da un lenzuolo, discostandolo dalla poppa."

Auftraggeber also nach Baglione: Ciriacò Mattei, nach Bellori und Sandrart richtig: Vincenz Giustiniani, mit dessen Galerie das Bild 1815 nach Berlin kam, aber als nicht „galeriefähig" in den Möbelspeicher des Charlottenburger Schlosses verbannt wurde.

In einem Verzeichnis der Gemälde im Besitze der Familie Fagnani, Rom wird unter andern Werken Caravaggios angeführt:

S. Tomaso che tocca il costato di Cristo, in tutto figure 4 alto palmi 4 largo 6.

Schwache Kopie des Bildes in den Uffizien von *M. Marangoni, Dedalo II. 1921* veröffentlicht.

Nicht eigenhändige Replik in Schleißheim.

Nach *H. Voß* gegen 1595 entstanden.

Robert Dumesnil erwähnt in seinem „Catalogue des estampes des écoles d'Italie etc." Paris 1838 eine Caravaggio zugeschriebene Radierung, den „Ungläubigen Thomas" darstellend (V. 3).

H. Voß: „Caravaggios Frühzeit", Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1923.
M. Marangoni: „Arte barocca", Florenz 1927, 142–43.

S. FRANCISKUS IM GEBET (?) (Abb. 8) . . . . . Rom, Chiesa dei Capuccini

Ausgezeichnetes Bild, das an Zurbaran, besonders an seinen „Franziskaner im Gebet" National Gallery London, denken läßt. Die Zuschreibung an C. nicht ganz überzeugend. Die Struktur der Leinwand tritt deutlich hervor; bei C. dagegen die Leinwand immer durch eine glatte, feste Farbschicht überdeckt. Mehrere Repliken, eine z. B. in der Sammlung Cecconi, Florenz.

G. Cantalamessa: Un quadro di M. d. C. Boll. d'Arte 1908, 401.

DIE GEMÄLDE IN S. MARIA DEL POPOLO . . . . . Rom

BAGLIONE: „Nella Madonna del Popolo a man diritta dell'altar maggiore dentro la cappella de' Signori Cerasi sui lati del muro sono di sua mano la crocifissione di S. Pietro; e di rincontro ha la conversione di S. Paolo."

„Questi quadri prima furono lavorati da lui in un' altra maniera, ma perchè non piaquero al padrone, se li prese il Cardinale Sannesio; e lo stesso Caravaggio vi fece questi, che ora si vedono, ad oglio dipinti . . . . ."

BELLLORI: „Nella Chiesa della Madonna del Popolo entro la Capella dell'Assunta dipinta da Annibale Caracci, sono di mano del Caravaggio li due quadri laterali, la Crocifissione di S. Pietro, e la Conversione di S. Paolo, la quale historia è affatto senza attione."

„Kreuzigung Petri" (T. XXII)

Es wäre naheliegend, die in der Leningrader Eremitage befindliche „Kreuzigung Petri", (Abb. 11) 1808 durch Vermittlung des Barons Vivant Denon von Mme. Lévi de Montmorency für die Eremitage erworben, für eines der Bilder zu halten, die s. Z., nach der Bemerkung Bagliones, in den Besitz des Kardinals Sannesio übergegangen sind. Die allzu vulgäre Auffassung aber erlaubt nicht, Caravaggios Namen für das Gemälde in Anspruch zu nehmen. Eher eine Arbeit Manfredis.

„Bekehrung Pauli" (T. XXIII)

Das dämonische, den Raum beherrschende Pferd ruft Erinnerungen an Baldung Griens kongeniale Pferdedarstellungen wach. Auch der in schärfster Verkürzung senkrecht zur Bildfläche angeordnete Körper des gefallenen Paulus hat sein Analogon auf einem Werke Baldung Griens: auf dem unerhörten Bild des Kaiser-Friedrich-Museums „Priamus und Thisbe". Man könnte noch weiter gehen und in der nächtigen Stimmung dieses Berliner Bildes eine Vorahnung des caravaggesken Helldunkels erblicken.

Die Werke von S. Maria del Popolo sind vielleicht die kühnsten und ursprünglichsten Darstellungen Caravaggios, sowohl der Auffassung als auch der Komposition nach. Ein für die italienischen Konventionalismen so eingenommener Kritiker wie Bellori konnte sich natürlich für diese allzu eigenwilligen Schöpfungen nicht erwärmen.

AMOR ALS SIEGER (T. XXIV) . . . . . Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

BAGLIONE: „Per lo Marchese Vincenzo Giustiniani fece un Cupido a sedere, dal naturale ritratto, ben colorito, sicchè egli dell'opere del Caravaggio fuor' dei termini invaghissi."

BELLORI: „. . . colorì un Amore vincitore, che con la destra soleva lo strale e a suoi piedi giacciono in terra armi, libri; e altri stromenti per trofeo."

JOACHIM VON SANDRART („Teutsche Akademie", 1675): „Nachmalen mahlte er für unseren Kunst Vatter Marches Justinian einen Cupido in Lebensgröße nach Gestalt eines ohngefähr zwölfjährigen Jünglings, sitzend auf der Weltkugel und in der Rechten seinen Bogen über sich haltend, zur Linken allerley Kunstinstrumente, auch Bücher zu Studien und einen Lorbeerkranz auf den Büchern. Cupido hatte nach seiner Gestalt große braune Adlers-Flügel, alles zusammen in Corectura gezeichnet, mit starkem Colorit, Sauberkeit und solcher Rundierung, daß es dem Leben wenig nachgegeben."

Terminus a quo: Process Baglione's gegen Caravaggio und Konsorten am 13. September 1603; vermutlich Ende der neunziger Jahre entstanden.

Die ebenfalls im Kaiser-Friedrich-Museum befindliche „Himmlische und irdische Liebe", früher unter Caravaggios Namen, wurde von H. Voß als Arbeit Giovanni Bagliones erkannt. Baglione erwähnt von Caravaggio gleichfalls eine „Himmlische Liebe": fece un amor divino che sommetteva il profano."

H. Voss, C's „Amor als Sieger" und Bagliones „Himmlische und irdische Liebe", Berliner Museum, Mai 1922.

DAVID (T. XXVI) . . . . . Wien, Kunsthistorisches Museum

Vielleicht der nach Bellori vom Grafen Villa Mediana bestellte David als Halbfigur.

Die Integrität der plastischen Form ist hier stärker gewahrt als auf dem Borghese-David, daher wahrscheinlich frühere Entstehungszeit.

DAVID (T. XXVII) . . . . . Rom, Galerie Borghese

BELLORI: „e l'altra mezza figura di Davide, il quale tiene per li capelli la testa di Golia che è il suo proprio ritratto, impugnando la spada, lo figurò da un giovine discoperto con una spalla fuori della camicia, colorito con fondi e ombre fierissime, della quali soleva volersi per dar forza alla sue figure, e componimenti."

Nach Bellori hätten wir also in dem Kopfe des Goliath ein Selbstportrait des Meisters vor uns. Es stimmt auch mit der Beschreibung, die Bellori von dem Äußeren C's gibt,

überein. Angebliches Selbstportrait Caravaggios in den Uffizien von Tiarini. Das schwächliche Budapester Bildnis mit der Inschrift:

Da Caravaggio io son pittore meschino
Che il mio ritratto per un par di polli
Qual lo vedette feci al Sansovino

gehört dem späteren 17. Jahrhundert an. Porträtstich in der ersten Ausgabe von Belloris Viten. Selbstbildnis mit Spiegel, aus der Galerie Orleans nach England verkauft, jetzt verschollen.

A. Venturi in seinen „Studi del vero" macht auf eine Daviddarstellung im Prado (Abb. 13) aufmerksam, die früher „als Schule Caravaggios" bezeichnet wurde, von Venturi dem Meister selbst zugeschrieben wird.

Th. Neal: Autoritratto di Tiarini falsamente attribuito al C. „La Voce" 31. Januar 1916.
A. Venturi: „Studi dal vero". Mailand 1927. Abb. 249.

JOHANNES DER TÄUFER (T. XXV) . . . . . Rom, Galerie Doria.

BELLORI: „Dipinse S. Giovanni del Deserto, che è un giovinetto ignudo a sedere, il quale sporgendo la testa avanti, abbraccia un Agnello; e questo si vede nel Palazzo del Signor Cardinale Pio."

Erinnert an die Sklavenfiguren Michelangelos. Übergangswerk. Nach Baglione hat C. auch für Ciriaco Mattei einen Johannes d. T. gemalt. Ob wir dieses Bild vielleicht in dem „jungen Johannes in der Wüste", Rom Galerie Borghese oder in dem allerdings fraglichen Basler Gemälde (Öffentliche Kunstsammlung) (T. XLII) vor uns haben? Während A. Venturi es für eine eigenhändige Arbeit C's hält, bezeichnet H. Voß es als freie Nachahmung eines Caravaggesken. Die ausgezeichnete Qualität des Bildes, die durchaus selbständige Auffassung, die weit über das hinausgeht, was man gemeinhin als freie Nachahmung bezeichnet, sprechen eher für die Annahme Venturis. Dem Basler Bild steht ein junger Johannes im Museo Nazionale, Neapel nahe (T. XLIII). Nach Malvasia „Felsina pittrice" hat Lionello Spada (1576 – 1622), der Caravaggio von Rom nach Neapel, von Neapel nach Malta begleitet haben soll „mehr Diener als Schüler, ja mehr Sklave als Diener" in Neapel Modell gestanden für einen Johannes, wobei ihn Caravaggio aus Angst vor Flucht vier Tage im Atelier eingeschlossen hielt und durch Speisen, die er ihm durch ein Fensterchen reichte, ernährte. (Derselbe Spada soll auch, nach Malvasia, das Modell für die Rückenfigur auf der Berufung des heiligen Matthäus abgegeben haben.)

Die fleischige Blattpflanze im Vordergrund findet man auch auf anderen Bildern Caravaggios, z. B. auf dem Doria-Johannes und auf der Vatikanischen Grablegung. Die Haltung des Sitzenden gemahnt an die des Hieronymus der Galerie Borghese. Schlecht erhalten.

A. Venturi in seinen „Studi dal vero" weist auf einen in der Sammlung Nicholson in London befindlichen Johannes d. T. hin, der früher Spagnoletto zugeschrieben, jetzt von Venturi für C. reklamiert wird. Der Täufer ist dargestellt, wie er fast schreiend zu einer unsichtbaren Menge spricht. Der schreiende Kopf, maskenhaft starr, erinnert an die Medusa und den weinenden Knaben: dies und der landschaftliche Hintergrund würden das Bild in die Frühzeit weisen.

Ein „Johannes d. T. in der Wüste, aus einer Brunnenröhre trinkend" (Sir Athur Evans) ausgestellt auf der Londoner „Exhibition of Italian art of the Seven Teenth Century" 1925, publiziert im Katalog v. Sitwell auf Tafel 33, ist für C. viel zu affektiert und süßlich.

A. Venturi: „Studi dal vero", Mailand 1927, 365 ff. Abb. 247.

GRABLEGUNG CHRISTI (T. XXXI) . . . . . Rom, Vatikanische Pinakothek

BAGLIONE: „Nella Chiesa Nuova alla man diritta v' è del suo nella seconda Cappella il Cristo morto, che lo vogliono seppellire, con alcune figure ad oglio lavorato; e questa dicono, che sia la migliore opera di lui."

BELLORI: „Ben tra le megliori opere, che uscissero dal pennello di Michele si tiene meritamente in istima la Deposizione di Cristo nella Chiesa Nuova de' Padri dell'Oratorio; situate le figure sopra una pietra nell'apertura del sepolcro. Vedesi in mezzo il sacro corpo, lo regge Nicodemo da piedi, abbracciandolo sotto le ginocchia, e nell'abbassarsi le coscie, escono in fuori le gambe. Di là S. Giovanni sottopone un braccio alla spalla del Redentore, e resta supina la faccia, e'l petto pallido a morte, pendendo il braccio col lenzuolo; e tutto l'ignudo è ritratto con forza della più esatta imitatione. Dietro Nicodemo si veggono alquanto le Marie dolenti, l'una con le braccia sollevate, l'altra col velo agli occhi, e la terza riguarda il Signore."

Nach L. Lopresti ergibt sich dokumentarisch, daß die Grablegung nicht wie bisher, im Hinblick auf die cinquecentesken Anklänge, angenommen wurde, zwischen 1590 und 1595 gemalt wurde, sondern erst zwischen 1602 und 1604.

Frei Kopie von Rubens in der Liechtenstein Galerie, Wien, die die Schroffheiten in Komposition und Ausdruck mildert.

L. Lopresti: „Un appunto per la storia di M. d. C." L'Arte. März-Juni 1922.

MADONNA VON LORETO (T. XXXV, XXXVI) . . . Rom, S. Agostino, Cappella Cavalletti

BAGLIONE: „Nella prima cappella della chiesa di S. Agostino alla man manca fece una Madonna di Loreto ritratta dal naturale con due pellegrini, uno co' piedi fangosi, e l'altro con una cuffia sdrucita, e sudicia; e per queste leggerezze, in riguardo delle parti, che una gran pittura aver dee, da' popolani ne fu fatto estremo schiamazzo."

BELLORI. „Seguitò a dipingere nella Chiesa di S. Agostino l'altro quadro della Cappella dei Signori Cavalletti, la Madonna in piedi col fanciullo fra le braccia in atto di benedire: s'inginocchiano avanti due Pellegrini con le mani giunte; e'l primo di loro è un povero scalzo li piedi, e le gambe con la mozzetta di cuoio, e'l bordone appoggiato alla spalla e è accompagnato da una vecchia con la cuffia in capo."

Nach L. Lopresti nicht vor Ende 1604 entstanden. M. Biancale hat mit schwachen Gründen versucht, das Bild für Carlo Saraceni in Anspruch zu nehmen. Schlechte, leicht veränderte Kopie in der Alten Pinakothek, München.

M. Biancale: „Attribuzioni carravaggesche" Boll. d'Arte I. 1920.
L. Lopresti: „Sul tempo più probabile della Mad. dei Pellegrini a. S. Agostino" „L'Arte" Juli-August 1922.

MARTYRIUM DES HEILIGEN SEBASTIAN (?) . . . . . Leningrad, Eremitage

Früher: Bologneser Schule des 17. Jahrhunderts. Doppelte Diagonale (wie bei der Kreuzigung Petri). Nach A. Venturi aus der Zeit der Madonna von Loreto.

A. Venturi: „Studi dal vero". Mailand 1927, 365 ff. Abb. 248.

ANNA SELBDRITT (T. XXXIII, XXXIV) . . . . . Rom, Galerie Borghese

BAGLIONE: „Fece anch'egli in S. Pietro Vaticano una S. Anna con la Madonna che ha il putto fra le sue gambe, che col piede schiaccia la testa ad un serpe; opera da lui condotta per li Palafrenieri di palazzo, ma fu levata d'ordine de' Signori Cardinali della fabbrica, e poi da' Palafrenieri donata al Cardinale Scipione Borghese."

BELLORI: „L'altro quadro di Santa Anna fu tolto ancora da una dei minori altari della Basilica Vaticana, ritratti in esso vilmente la Vergine con Giesù fanciullo ignudo, come si vede nella Villa Borghese".

Der nackte Jesusknabe und die dekolletierte Mutter Gottes haben wohl den sittlichen Anstoß erregt. Der Zusammenschluß der heiligen Anna mit der Gruppe Maria-Jesus ist nicht vollkommen geglückt.

TOD MARIÄ (T. XXXVI) . . . . . Paris, Louvre

MANCINI: „. . . . la morte della Madn. nella Scala, che l'ha adesso il Ser^{mo} di Mantova".

BAGLIONE: „Per la Madonna della Scala in Trastevere dipinse il Transito di N. Donna, ma perchè havea fatto con poco decoro la Madonna gonfia e con gambe scoperte, fu levata via, e la comperò il Duca di Mantova, e la mise in Mantova nella sua nobilissima Galleria".

BELLORI: „. . . . il transito della Madonna nella Chiesa della Scala, rimosso per haver vi troppo imitato una donna morta gonfia".

Ein Brief des Giovanni Magni an Chieppo, Consigliere des Herzogs von Mantua, vom 17. Februar 1607 teilt mit, daß P. P. Rubens zusammen mit Facchetti das Bild für den Herzog um 250 scudi erworben hat. In einem späteren Briefe – vom 7. April 1607 – berichtet Magni dem Chieppo, daß er gezwungen gewesen sei, um dem Wunsche der gesamten Malerschaft zu genügen, das angekaufte Bild eine ganze Woche zur allgemeinen Besichtigung auszustellen; der Zulauf sei enorm, da das Bild einen großen Ruf habe und bisher fast von niemand gesehen werden konnte.

Das Bild kam später in den Besitz Karls I. von England, dann in die Sammlung Jabach.

A. Bertolotti: „Artisti in relazione coi Gonzaga Signori di Mantova", Modena 1885, 36.
L. Venturi: Studii su M. d. C. L'Arte 1910.

CHRISTUS AM ÖLBERG (?) (T. XLIV) . . . . . Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Nirgends bezeugt. Aus der Sammlung Giustiniani. Kompositionelle Anklänge an dieses Bild zeigt ein „S. Franziskus, der die Stigmata empfangen hat und von einem Engel gestützt wird", im Schloßmuseum von Udine. A. Venturi erklärt sich für die Urheberschaft C's und weist das Bild der mittleren Periode des Meisters zu. Tancred Borenius erwähnt ein Bild Caravaggios, das bei V. Toppi in „Miscellanea di Storia Veneta" Bd. XII Appendix Seite 41 als seit 1597 bis 1894 in der Kirche S. Giacomo in Togagna in Friaul befindlich angeführt ist.

H. Voß: „Caravaggios Frühzeit", Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1923.
A. Venturi: „An unknown picture by M. d. C." Appollo VIII Juli 1928 mit Abb.
T. Borenius: „An early Caravaggio rediscovered" Juli 1925.

DER HEILIGE HIERONYMUS (T. XXVIII) . . . . . Rom, Galerie Borghese

BELLORI: „Per lo medesimo Cardinale (nämlich Scipione Borghese) dipinse S. Gerolamo che scrivendo attentamente distende la mano e la penna al calamaio".

DAS ABENDMAHL IN EMAUS (T. XXIX) . . . . . Rom, Marchese Patrizi
DASSELBE (T. XXX) . . . . . London, National Gallery

BELLORI: „e al Marchese Patritij la Cena in Emaus, nella quale vi è Cristo in mezzo che benedisce il pane e uno degli Apostoli à sedere, nel riconoscerlo, apre le braccia, e l'altro ferma le mani su la mensa, e lo riguarda con maraviglia: evvi dietro l'hoste con la cuffia in capo e una vecchia, che porta le vivande. Un'altra di queste invenzioni dipinse per lo Cardinale Scipione Borghese alquanto differente; la prima più tinta".

Das Londoner Bild war bis 1798 in der Galerie Borghese, kam dann in die Sammlung Lord Vernon und von dort 1839 als Geschenk in die National Gallery. Jugendlich bartloser Christus wie bei Luini und Boltraffio.

CHRISTI GANG NACH EMAUS MIT DEN BEIDEN JÜNGERN (?) . . . . Hampton Court

Nach BAGLIONE hat C. für Ciriaco Mattei einen Christus auf dem Weg nach Emaus gemalt: „quando N. Signore andò in Emaus"; denselben Stoff soll er nach MANCINI auf einem in Zagarola gemalten Bild dargestellt haben, das Costa in Rom ankaufte. Auch BELLORI spricht von einem Gang nach Emaus: „. . . colorì il quadro di Cristo in Emaus fra li due Apostoli".

Halbfiguren früher als „The Apostles Peter, James and John" bezeichnet.

PAUL V. . . . . Rom, Sammlung der Prinzen Borghese

BELLORI: „. . . . l'introdusse (nämlich Cardinal Scipio Borghese) avanti il Pontefice Paolo V., il quale da lui fu ritratto a sedere . . ."

Um 1605 gemalt.

Abb. 6. Italienischer Caravaggesker: Opferung Isaaks Ernst Adler, Asch (C. S. R.)

NEAPEL

1607

ROSENKRANZMADONNA (T. XXXVIII) . . . . . Wien, Kunsthistorisches Museum

BELLORI: „Si conserva in Anversa, nella Chiesa dei Domenicani il quadro del Rosario e è opera che apporta gran fama al suo pennello."

Weder von MANCINI noch BAGLIONE erwähnt. Wahrscheinlich in Neapel 1607 gemalt. Angeführt 1617 im Testament des L. Finson, der es wohl aus Italien nach den Niederlanden gebracht hat. Angeblich durch ein Künstler-Konsortium, dem Rubens, Breughel und van Baalen angehörten, für die Dominikanerkirche in Antwerpen erworben. Seit 1786 in Wien.

A. Luzio: „La Galleria dei Gonzaga", Mailand 1914, 277 ff.
R. Longhi: „Battistello" L'Arte 1915, 59 – 70.

GEISSELUNG CHRISTI . . . . . Neapel, S. Domenico Maggiore

BELLORI: „Per la Chiesa di S. Domenico maggiore gli fu data a fare nella capella de' Signori di Franco la flagellatione di Cristo alla Colonna".
Schlecht erhalten, kaum sichtbar.

AUFERSTEHUNG CHRISTI . . . . . Neapel, S. Anna de' Lombardi

BELLORI: „e in Santa Anna de' Lombardi la Risurrettione."
Verdorben.

Abb. 7. Italienischer Caravaggesker: Hl. Familie — Wien, Dr. Jan Billiter

DIE SIEBEN WERKE DER BARMHERZIGKEIT . . . . . Neapel, Monte della Misericordia

BELLORI: „. . . . per la Chiesa della Misericordia dipinse le sette Opere in un quadro lungo circa dieci palmi; vedesi la testa di un vecchio, che sporge fuori dalla ferrata della prigione suggendo il latte d'una Donna, che a lui si piega con la mammella ignuda, Fra l'altre figure vi appariscono li piedi e le gambe di un morto portato alla sepoltura e dal lume della torcia di uno, che sostenta il cadavero, si spargono i raggi sopra il Sacerdote con la cotta bianca, e s'illumina il colore, dando spirito al componimento."

Schlecht erhalten, kaum sichtbar.

MALTA

1608

PORTRAIT DES GROSSMEISTERS ALOF DE WIGNACOURT (T. XXXIX) . . . Paris, Louvre

BAGLIONE: „Poscia andossene a Malta, ed introdotto a far riverenza a Gran-Maestro, fecevi il ritratto."

BELLORI: „Lo (nämlich A. de Wignacourt) ritrasse in piedi armato, e a sedere disarmato nell'habito di Gran Maestro, conservandosi il primo ritratto nell'Armeria di Malta." 1670 für Ludwig XIV. aus der Sammlung Hoursel erworben. Das zweite Portrait (sitzend), von dem Bellori spricht, ist verschollen.

M. Maindron; Le Portrait du Grand-Maître Alof de Wignacourt „Revue de l'Art Anciene et Moderne" 1908.

SCHLAFENDER AMOR (Abb. 12) . . . . . Florenz, Pitti

Auf der Rückseite der Leinwand liest man in alter Schrift: „opera di Michelangiolo Maresi (Merisi) Da Caravaggio i (in) Malta 1608.

Das Werk wurde von Giovanni da S. Giovanni tale quale auf der Fassade des Palazzo dell'Antella auf der Piazza Santa Croce, Florenz, kopiert.

H. O. Giglioni: L'amore dormiente di M. d. C. alla Gall. d. Pitti „Rivista d'Arte" 1909, 151.

M. Marangoni: Arte barocca Florenz 1927, 156/57.

DIE ENTHAUPTUNG DES TÄUFERS . . . . . Malta, La Valette, S. Giovanni

BELLORI: „e per la Chiesa di S. Giovanni gli fece dipingere la decollatione del Santo caduto a terra; mentre il Carnefice, quasi non l'habbia colpito alla prima con la spada, prende il coltello dal fianco, afferrandolo ne' capelli per distaccargli la testa dal busto. Riguarda intenta Herodiade e una vecchia seco inhorridisce allo spettacolo, mentre il Guardiano della prigione in habito turco, addita l'atroce scempio. In quest'opera il Caravaggio usò ogni potere del suo pennello havendovi lavorato con tanta fierezza, che lasciò in mezze tinte l'imprimatura della tela."

Schlecht erhalten.

DER HEILIGE HIERONYMUS SCHREIBEND . . . . . Malta, La Valette, S. Giovanni

BELLORI: „Per la chiesa medesima di San Giovanni, entro la cappella della natione Italiana, dipinse due mezze figure sopra due porte, la Maddalena e San Girolamo che scrive."

Früher unter Riberas Namen; von Kunstinspektor Vincenzo Bonello Caravaggio zugeschrieben. Ähnlichkeit des Kopfes mit dem Kopfe Wignacourts.

Nach Bellori hat C. auf Malta noch einen Hieronymus gemalt, in Betrachtung eines Totenkopfes versunken, ein Bild, das im Palast geblieben sei; verschollen. Auch für die Kapuziner in Messina soll er einen Hieronymus gemalt haben.

Der Catalogue Paignon Dijonval beschreibt eine Radierung C's wie folgt: „Saint Jérôme assis, les bras croisés, tenant une croix et un chapelet; devant lui on voit une livre et une tête de mort; le lion est a respieds" (V. 4).

M. Marangoni: Il Caravaggio. Florenz 1922, Tafel XXXIX.

SIZILIEN

Syrakus – Messina – Palermo 1608 – 1609

DAS BEGRÄBNIS DER HEILIGEN LUCIA . . . . . Syrakus, S. Lucia

BELLORI: „Pervenuto in Siracusa, fece il quadro per la Chiesa di Santa Lucia, che sta fuori alla Marina: dipinse la Santa morta col Vescovo, che la benedisce; e vi sono due che scavano la terra con la pala per sepelirla."

Ausgeführt gegen 1608, als Caravaggio bei den Mönchen des Klosters zu Gaste weilte. 1821 von einem Lokalmaler restauriert, ja sogar teilweise übermalt. Letzte Restaurierung von Riccardo de' Bacci Venuti.

E. Mauceri: „La Sicile illustrée", VI, Nr. 10-12.

Abb. 8. Caravaggio (?): S. Franzikus im Gebet. Rom, Chiesa dei Capuccini. Foto Alinari, Florenz

GEBURT CHRISTI (Abb. 9) . . . . . Messina, Museo Nazionale

BELLORI: „Passando egli dopo a Messina, colorì a Capuccini il quadro della Natività, figuratavi la Vergine col Bambino fuori la capanna rotta e disfatta d'assi, e di travi; e vi è S. Giuseppe appoggiato al bastone con alcuni pastori in adoratione."

PLACITO SAMPIERI („Iconologia della gloriosa Vergine Maria", Messina 1644): „Sull'altare maggiore della divota chiesa dei Frati Cappuccini si riverisce l'artificioso quadro della Madonna del Parto, opera dell'eccellente pittore Michelangelo da Caravaggio stimata dall'intendenti per cosa singolare, se si riguarda l'arteficio."

Nach Philipp Hackert „Memorie dei pittori messinesi" Napoli 1792 (die Nachrichten Hackerts beruhen hauptsächlich auf Mitteilungen des gelehrten Messinesers Mons. Grano) wurde das Bild dem Caravaggio während seines Aufenthaltes in Messina vom Senat für 1000 scudi in Auftrag gegeben. Dieselbe Angabe bei Grosso Cacobardo: „Memorie dei pittori messinesi" Messina 1821, mit der Hinzufügung, daß das Bild vom Senat der Chiesa dei P.P. Cappucini geschenkt wurde. Abfällige Kritik Cacobardos: „La Vergine però è orribilmente protesa tutta lunga sul suolo, una delle solite stravaganze." Schlecht erhalten; restauriert 1921 von Gualtieri de Baci Venuti.

E. Mauceri: „Il Caravaggismo in Sicilia ecc." Bolletino d'Arte 1925, 559 ff.

AUFERWECKUNG DES LAZARUS . . . . . Messina, Museo Nazionale

BELLORI: „. . . . nella Chiesa de' Ministri de gl'infermi, nella Capella de' Signori Lazzari, la Risurrettione di Lazzaro, il quale sostentato fuori del selpolcro, apre le braccia alla voce di Cristo, che lo chiama, e stende verso lui la mano. Piange Maria e si meraviglia Madalena, e vi è uno, che si pone la mano al naso per ripararsi dal fetore del cadavero. Il quadro è grande e le figure hanno il campo d'una grotta, col maggior lume sopra l'ignudo di Lazzaro, e di quelli che lo reggono, e è sommamente in istima per la forza dell'imitatione."

Die Auferstehung des Lazarus stammt aus der Chiesa dei Crociferi. Nach V. Sacca: „M. d. C. Pittore", Arch. storico Messinese, Appendix, 1907, hat ein Genueser Kaufmann, Giov. Batt. de Lazzari mit Notariatsvertrag vom 6. Dezember 1608 die Errichtung der Hauptkapelle der Crociferi angeordnet und ein Bild dafür bestellt, alles auf seine eigenen Kosten, wobei er verfügte, immerwährender Besitzer der Kapelle und des Bildes zu bleiben. Als Gegenstand des Bildes werden eine Reihe von Heiligen genannt, darunter die Jungfrau und der heilige Johannes; der Maler wird nicht angeführt. Am 16. Juni 1609 wurde den Mönchen von Lazzari das Bild übergeben, als dessen Gegenstand nun aber im Übergabeakt die „Auferstehung des Lazarus" genannt wird, als Maler „Michelangelo Caravaggio miles Gerosolimitanus". Noch im Laufe des 17. Jahrhunderts wurde das Bild restauriert, und Philipp Hackert erzählt in seinen „Memorie" etc. von dem Mißgeschick des mit der Restaurierung betrauten Malers Andrea Suppa folgendes: „Appena il pittore vi pose la mano lavandolo colla semplice acqua che lo vide tutto ad un tratto devenir nero. Le dicerie maligne degli emuli e le rimostranze dei frati lo adolorarono talmente che egli se ne morì. Il quadro fu facilmente poi restituito da un congresso di pittori perchè observarono avervi lo stravagante Caravaggio dipinto le figure ad olio su fondo a guazzo." Neuerliche Restaurierung 1820 von dem Messineser Maler Leterio Subba.

Der Erhaltungszustand des Bildes ist natürlich sehr schlecht, aber unter allen fremden Zutaten schimmert doch noch die ursprüngliche Komposition in ihrer wunderbaren Größe palimpsestartig durch. Die hochragende Gestalt Christi mit dem gebieterisch ausgestreckten Arm erinnert an den Christus auf der Berufung des heiligen Matthäus.

Abb. 9. Caravaggio: Geburt Christ

Messina, Museo nazionale

Abb. 10. Caravaggio: Geburt Christi

Palermo, Oratorio della Compagnia di S. Lorenzo

Eine Auferweckung des Lazarus im Palazzo Rosso, Genua, früher mit Caravaggios Namen in Verbindung gebracht, hat mit der Hand Caravaggios nichts zu tun.
Die zwei weiteren im Museo Nazionale in Messina befindlichen, unter Caravaggios Namen gehenden Bilder sind ein „Ecce homo" (früher in der Kirche S. Andrea), die Arbeit eines mittelmäßigen, unter Caravaggios Einfluß stehenden Lokalmalers, und die „Enthauptung des Täufers" ein Bild, das zu sehr zerstört ist, um beurteilt werden zu können.

V. Sacca: „M. d. C. pittore", Arch. stor. Mess. 1906, 1907.
E. Mauceri: „Il Caravaggismo in Sicilie ecc". Boll. d'Arte 1925, 559 ff.

GEBURT CHRISTI (Abb. 10) . . . . . Palermo, Oratorio della Compagnia di S. Lorenzo

BELLORI: „. . . a Palermo, dove per l'Oratorio della Compagnia di San Lorenzo, fece un'altra Natività; la Vergine che contempla il nato Bambino con San Francesco e San Lorenzo, vi è San Giuseppe a sedere, e un Angelo in aria diffondendosi nella notte i lumi fra l'ombre."
C. dürfte den Auftrag von den Brüdern der Compania von San Francesco d'Assisi anfangs 1609 erhalten haben.
Ziemlich gut erhalten; leicht restauriert und rentoiliert.

F. Meli: „L'ultima opera del Caravaggio" Dedalo VI, 229 ff.

WUNDER DER HEILIGEN MARGERITA (?) . . . . . Madrid, Padro

Früher: Rutilio Manetti. Kompositionell verwandt dem Begräbnis der heiligen Lucia. Nach A. Venturi: Spätwerk C's.

A. Venturi: „Studi dal vero", Mailand 1927, Abb. 250.

Abb. 11. Bart. Manfredi (?): Kreuzigung Petri. Leningrad, Eremitage. Foto F. Hanfstaengl, München

Abb. 12. Caravaggio: Schlafender Amor — Florenz, Pitti

IN ALTEN BERICHTEN ERWÄHNTE BISHER NICHT AUFGEFUNDENE WERKE

Bei BELLORI: Konzert junger Leute – Portrait des Dichters Giovanni Battista Marino – Portrait des Melchiore Crescenti – Portrait des Virgilio Crescenti – Dornenkrönung (Kopie vielleicht in einer Dornenkrönung der Sammlung Cecconi-Florenz vorliegend) – Gefangennahme Christi – Jupiter Neptun und Pluto im Giardino Ludovisi, Casino (Wandmalereien in Öl mit starken Verkürzungen. Bellori behauptet in diesem Falle nicht mit Sicherheit die Urheberschaft C's, sondern sagt vorsichtig: Tienesi ancora in Roma essere di sua mano . . . . . .) – Kreuzigung des heiligen Andreas (nach Bellori vom spanischen Vicekönig in Neapel, Conte di Benavente, nach Spanien gebracht). – Bildnis eines Jünglings mit Orangenblüten in der Hand. – Ecce Homo (für die Signori Massimi, nach Spanien gebracht) – Verleugnung Petri (Neapel, Sakristei San Martino; auch hier bemerkt Bellori vorsichtig: „Si tiene". Von Domenici: Vite dei pittori, scultori ecc. Napoli 1844 Band 3, Vita des Battistello ebenfalls als Hauptwerk C's angeführt. Die Radierung C's (V. 2, Abb. 2). signiert „Caravaggio F. Roma 1603" ist ganz verschieden von Belloris Beschreibung). –

Heiliger Hieronymus in Betrachtung eines Totenkopfes – Alof de Wignacourt, in Großmeistertracht sitzend – Heiliger Hieronymus auf einem Buch schreibend (für die Capuziner in Messina) – Herodias mit dem Haupt des Täufers im Becken (Halbfigur geschenkt an Alof de Wignacourt) – Heiliger Sebastian mit zwei Diener, die ihm die Hände auf den Rücken binden (nach Paris gebracht). Eines seiner besten Werke, sagt Bellori.

Bei MANCINI: Knabe, eine Birne mit dem Messer schälend – Portrait seines Hauswirtes.

Bei BAGLIONE: Himmlische Liebe – Judith – Kreuzigung Petri, Bekehrung Pauli (refüsierte Fassungen).

In dem Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz der Familie FAGNANI Ungläubiger Thomas – Martyrium des heiligen Sebastian mit drei Soldaten (große, stehende Figuren) – Ein Kopf.

In den Familienpapieren der Baronessa FLAVIA ARAU DI GIAMPAOLO (mitgeteilt von V. Sacca): Kreuztragung (für Nicolaus di Giacomo).

Nachlaß des MARTINO LONGHI (mitgeteilt von A. Bertolotti): Portrait des Vaters Onorio Longhi – Portrait der Katharina Campani (vielleicht identisch mit dem Berliner Bild einer jungen Frau). – Ein Johannes in der Wüste.

Abb. 13. Caravaggio (?): David, Madrid, Prado

VERZEICHNIS DER WERKE NACH STÄDTEN GEORDNET

BASEL

Öffentliche Kunstsammlung : Johannes der Täufer (?).

BERLIN

Kaiser-Friedrich-Museum: Heiliger Matthäus. Der siegreiche Amor. Porträt einer jungen Frau. Heilige Familie (?). Christus auf dem Ölberg (?).

FLORENZ

Uffizien: Bacchus. Medusa. Opferung Isaaks.
Pitti: Schlafender Amor.
Sammlung der Prinzessin Anna Corsini: Porträt des Kardinals Maffeo Barberini.

LENINGRAD

Eremitage: Lautenspielerin. Heiliger Sebastian (?).

LONDON

National Gallery: Abendmahl in Emaus.
Hampton Court: Gang nach Emaus (?).
Sammlung Nicholson: Johannes der Täufer (?).
Sammlung Harcourt, Nuneham Park: Weinender Knabe.

MADRID

Prado: David (?). Das Wunder der heiligen Margerita (?).

MAILAND

Ambrosiana: Fruchtkörbchen.

MALTA

Valleta, S. Giovanni: Enthauptung des Täufers. Heiliger Hieronymus.

MESSINA

Museo Nazionale: Geburt Christi. Auferweckung des Lazarus.

NEAPEL

S. Anna de' Lombardi: Auferstehung.
S. Domenico Maggiore: Geißelung Christi.
Monte della Misericordia: Die sieben Werke der Barmherzigkeit.
Museo Nazionale: Johannes der Täufer (?).

PALERMO

Oratorio della Compagnia di S. Lorenzo: Geburt Christi.

PARIS

Louvre: Die Wahrsagerin. Tod Mariä. Portrait Wignacourts.
Früher Sammlung Sciarra: Der Falschspieler.

POTSDAM

Neues Palais: Der ungläubige Thomas.

ROM

Galerie Borghese: Heiliger Hieronymus. Johannes der Täufer (?). David. Anna Selbdritt. Fruchthändler (Depot).
Vatikanische Galerie: Grablegung.
Galerie Barberini: Heilige Katherina.
Galerie Corsini: Narziss (?).
Sammlung der Prinzen Borghese: Portrait Pauls V.
Sammlung der Markgrafen Patrizi: Abendmahl in Emaus.
S. Luigi de' Francesi: Heiliger Matthäus. Berufung des heiligen Matthäus. Martyrium des heiligen Matthäus.
S. Mariä del Popolo: Kreuzigung Petri. Bekehrung Pauli.
S. Agostino: Madonna di Loreto.
Chiesa dei Capuccini: S. Franziskus im Gebet (?).

SYRAKUS

S. Lucia: Begräbnis der Heiligen Lucia.

UDINE

Schloßmuseum: Der hl. Franziskus empfängt die Stigmata (?).

WIEN

Kunsthistorisches Museum: Rosenkranzmadonna. David.

IV. BIBLIOGRAPHIE

DIE DREI HAUPTQUELLEN

GIULIO MANCINI: Handschriftliche Aufzeichnungen, aus denen L. Venturi, L'Arte 1910, 279 ff. die Vita des Caravaggio publiziert hat.

Geboren in Siena? – Gestorben 1630. Leibarzt Urbans VIII. Der erste Nichtmaler unter den Kunstschriftstellern. Seine Vita C's, um 1620 entstanden, also die älteste aller Quellen, aber nur für die Jugendzeit wichtig. Seine Gewährsmänner dürften vor allem in Klerikerkreisen zu suchen sein. Den sizilianischen Aufenthalt erwähnt er nicht. In der Aufzählung der Werke flüchtig und lückenhaft. Reiner Chronist.

GIOVANNI BAGLIONE: Le vite de' pittori, scultori ed architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642. Roma 1642.

Geboren in Rom 1571, gestorben ebenda 1644. Als Maler manieristisch ausgebildet, später von Caravaggio, den er samt seinen Anhängern bekämpft, beeinflußt. Als Schriftsteller nüchtern-sachlich (Riegl nennt ihn charakterlos), nur parteiisch gegen Caravaggio und seine Nachfolger.

GIOVANNI PIETRO BELLORI: Vite de' pittori e architetti moderni. Parte prima, Roma 1672.

Geboren in Rom ca. 1650, gestorben ebenda 1696. Bibliothekar der Königin Christine von Schweden. Von Clemens X. erhielt er den Titel eines „Antiquario di Roma". Freund Poussins, der ihn in seinem künstlerischen Urteil beeinflußt, steht er auf Seiten der akademisch-konservativen Partei. Das Wesen der Kunst besteht für ihn in der „idea"; Vorläufer Winkelmanns. Seine Vita C's ist die erschöpfendste von allen; er unterscheidet bereits zwischen authentischen Werken und Zuschreibungen. Zum Unterschied von Mancini und Baglione erzählt er von einem Aufenthalt C's in Venedig.

Ernst Benkard: Das literarische Portrait des Gio. Cimabue, München 1917.
Ludwig Schudt: Giulio Mancini, Viaggio per Roma. Leipzig 1923.
Alois Riegl: Entstehung der Barockkunst in Rom. Zweite Auflage, Wien 1923.
Julius Schlosser: Die Kunstliteratur. Wien 1924.

LITERATUR

Baldinucci F.: Notizie de' professori, Florenz 1771, XI. 179–93.
Benaducci J.: Di un quadro di Caravaggio, Tolentino 1888.
Benkard E.: Der Caravaggio des Städelschen Kunstinstitutes. Zeitschrift f. b. Kunst 1919, 219 f.
(In Vorbereitung) Caravaggio-Studien, Berlin 1928.
Bertolotti A.: Artisti Lombardi a Roma, Mailand 1881.
Artisti in relazione coi Gonzaga Signori di Mantova, Modena 1885.
Biancale W.: Attribuzioni caravaggesche, Bolletino d'arte 1920, I.
Boehn M.: Caravaggio etc., Monatshefte für Kunstwissenschaft 1903, 355.
Borenius T.: An early Caravaggio rediscovered „Apollo" Juli 1925.
Breck J.: Un'opera primitiva di Caravaggio. L'Arte 1910, 461.
Burckhardt J.: Der Cicerone, 2. Auflage, Leipzig 1869.
Erinnerungen aus Rubens, Basel 1918.
Busse R.: Manierismus und Barockstil, Leipzig 1911.

Calzini E.: Il Santuario dell'Ambo e un quadro attribuito a Michelangelo da Caravaggio. „L'Arte" 1903, 391.
Cantalamessa J.: Un quadro di Michelangelo da Caravaggio. „Bolletino d'Arte" 1908, 401.
Per le future monografie del Quercino e del Caravaggio. „Bolletino d'Arte" 1914, III.

Eisenmann: Caravaggio und Ribera in Dohmes „Kunst und Künstler", Leipzig 1870, Heft 78/79.

Fornoni E.: Michelangelo da Caravaggio e le sue opere, Bergamo 1907.

Giglioli H. v.: L'amore dormiente di M. d. C. alla Galleria di Pitti. „Rivista d'Arte" 1909, 151.

Hajos E. M.: Michelangelo Caravaggio, „Old master drawings", September 1928.

Kallab W.: Caravaggio, „Jahrbuch d. A. Kaiserhauses" 1906, 273 ff.
Kristeller P.: Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten, 2. Auflage, Berlin 1911, 409 ff.

Lanzi L.: Storia pittorica, Bassano 1809.
Lecarpentier: Michelangelo Amerighi dit le Caravage, Rouen 1811.
Liphardt E. v.: Les tableaux italiens du XVII. siècle au château de Gatschina, „Staryè Gody" 1914.
Le premier tableau peint à Rome par le Caravage, „Gazette d. B. A.", Januar 1922.
Longhi R.: Due opere di C. „L'Arte" 1913, 161.
Lopresti L.: Un appunto per la storia di M. d. C., „L'Arte" März-Juni 1922.
Sul tempo più probabile della Madonna dei Pellegrini ecc., „L'Arte" Juli-August 1922.
(Louvre) Catalogue des Peintures du Musée National du Louvre, école ital. 1926.

Maindron M.: Le portrait du Grand-maître Alof de Wignacourt au Musée du Louvre, „Revue de l'art anc. et mod." 1908, 241, 333.
Malvasia: Felsina pittrice, Bologna 1678.
Marangoni M.: Il Caravaggio, Florenz 1922.
Arte barocca, Florenz 1927.
Marino J. B.: La Galeria del Cav. M., Venedig 1620.
Mauceri E.: Michelangelo da Caravaggio in Sicilia. „La Sicile illustrée", VI. Jahrgang, Nr. 10–12.
Meli F.: L'ultima opera del Caravaggio, „Dedalo" VI, S. 229 ff.
Meyer J. und Unger F. W.: Michelangelo Amerigi Caravaggio in „Meyers Allg. Künstlerlexikon", Leipzig 1872, I., S. 613.
Moschini V.: La Pittura italiana del Seicento etc. alla mostra di Firenze (Sonderabdruck aus „La Cultura"), Rom 1922.

Neal Th.: Autoritratto di Tiarini falsamente attribuito al C. „La Voce" 31. Januar 1916.
Rembrandt e l'arte del suo tempo, Florenz 1906.

Ojetti – Dami – Tarchiani: La Pittura Italiania del Sei- e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti. Mailand (1924).

Patrizi M. L.: Il Caravaggio e la nuova critica d'arte, Recanati 1921.
Pevsner N.: Gegenreformation und Manierismus, Rep. für Kunstsammlungen, XLVI, S. 243 ff.
Posse H.: Die italienische Malerei des 17. Jahrhunderts im Berliner Galeriewerk: Die Königl. Gemäldegalerie von Berlin. Schlußband. Berlin 1906.
M. d. C. in „Thieme und Becker, Künstlerlexikon" V., 5570 ff.

Ricci C.: Le Meduse degli Uffizi. „Vita d'Arte" I., 1908, 1–10.
Riegl A.: Die Entstehung der Barockkunst in Rom. 2. Auflage. Wien 1923.
Rouchès J.: Le Caravage. Paris 1920.

Sacca V.: Michelangelo da Caravaggio pittore. „Arch. stor. Messinese" 1906, 40 ff. 1907, 41 ff.
Sandrart J. v.: Teutsche Akademie. Nürnberg 1675.
Scannelli F.: Il Microcosmo della pittura ecc. Cesena 1657.
Schmerber H.: Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert. Straßburg 1906.
Sitwell O.: Catalogue of an Exhibition of Italian Art of the Seventeenth Century. London 1925.

Tarchiani N.: Il problema del C. „Marzocco" 5. Dezember 1920.

Venturi A.: La Galleria Estense in Modena. Modena 1882.
Un Caravaggio a Basilea. L'Arte" 1920, 282.
Studi dal vero. Mailand 1927, 365 ff.
Un unknown picture by M. d. C. „Apollo" Juli 1928.
Venturi L.: Il 1609 e la pittura italiana. „Nuova Antologia" 16. Dezember 1909.
Note sulla Galleria Borghese. „L'Arte" 1909, 9–13.
Studii su M. d. C. „L'Arte" 1910, 191–201, 268–284.
Alcune opere inedite del C. „Bolletino d'Arte" 1912, 1 ff.
Giorgione e il Giorgionismo. Mailand 1912.
Il Caravaggio. Rom 1925.

Vesme A. d.: Le Peintre Graveur italien. Mailand 1905, 1 – 4.
Voss H.: C's Amor als Sieger und Bagliones „Himmlische und irdische Liebe". „Berliner Museum" Mai 1922.
C's Frühzeit, „Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen" 1923, 73 ff.
Die Malerei des Barock in Rom. Berlin 1926.

Waagen: Kunst und Künstler in Paris 1839.
Weisbach W.: Der Barock als Kunst der Gegenreformation. Berlin 1921.
Barock als Stilphänomen. „D. Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte", II., 225 ff.
Gegenreformation – Manierismus – Barock. Repert. für Kunstwissenschaft, 1928, 49/I.
Witting F.: Michelangelo da Caravaggio. Straßburg 1906.

DIE CARAVAGGESKEN

BORGIANNI, GENTILESCHI, STROZZI, SERODINE, FETI, LYS

Longhi R.: Borgianni. L'Arte 1914, 7–23.
Ravaglia E.: Opere sconosciuti d. O. Borgianni. Boll. d Arte II., 241.
Longhi R.: Gentileschi, padre e figlia. L'Arte 1916, 245–314.
Gamba G.: Orazio Gentileschi. Dedalo, September 1922.
Fiocco G.: Bernardo Strozzi. Rom 1921.
Papini R.: Di Giovanni Serodine. Dedalo, April 1921
Borrani S.: La famiglia Serodine. Intra 1924.
Eudres Solimann M.: Domenico Feti. München 1914.
Oldenburg R.: Domenico Feti. Rom 1921.
Jan Lys. Rom 1921.

NEAPOLITANER

Rolfs W.: Geschichte der Malerei Neapels. Leipzig 1910.
Longhi R.: Battistello. L'Arte 1915, 58–75, 120–137.
Mattia Preti. La Voce 1913, 3. Oktober.
Motidieri S.: Mattia Preti ecc. L'Arte 1913, 428 ff.
Chimirri B. – Frangipani: Mattia Preti. Mailand 1914.
Sestieri: Cenni sullo svolgimento dell'arte di B. Cavallino. L'Arte 1920, Dezember.
De Rinaldis A.: Cavallino. Rom 1921.
Venturi A.: Grandi artisti italiani. Bologna s. d.
Pillement G.: Le vrai visage de Ribera. L'Amour de l'art, Sept. 1928.

SIZILIANER

Mauceri E.: Pietro Novelli. Monatshefte für Kunstwissenschaft 1909, II., 379.
Il Caravaggismo in Sicilia ed Alonso Rodriguez Pittore Messinese. Boll. d'arte 1925, 559 ff.

NIEDERLÄNDER

Hoogewerff G. J.: Gherardo dalle Notti. Rom 1924.
Voß H.: Die Malerei des Barock in Rom. Berlin 1924, 467–475.

FRANZOSEN

Voß H.: Georges du Mesnil de la Tour. Archiv für Kunstgeschichte, II., 3–4.
Die caravaggeske Frühzeit von Simon Vouet und Nicolas Regnier. Zeitschrift f. b. Kunst, 1924, 56 ff.
Zahn L.: Die Handzeichnungen des Jacques Callot. München 1923, 22.

INHALTSVERZEICHNIS

I. Caravaggio und der Caravaggismus . . . . . Seite 5 – 18
II. Caravaggio und die Kunst der Gegenwart . . . . . „ 19 – 29
III. Anmerkungen zu den Werken . . . . . „ 31 – 58
IV. Bibliographie . . . . . „ 59 – 63
V. Tafeln.

V. TAFELN

II. Fruchtkörbchen

Mailand, Ambrosiana – Foto Anderson, Rom

III. Junger Fruchthändler

Rom, Galerie Borghese – Foto Anderson, Rom

IV. Bacchus
Florenz, Uffizien

Psalms

V. Lautenspielerin

Leningrad, Eremitage – Foto F. Hanfstaengl, München

VI. Knabe, von einer Eidechse gebissen

Nuneham Park, Viscount Harcourt

VII. Reuige Magdalena

Rom, Galerie Doria – Foto F. Stoedtner, Berlin

VIII. Ruhe auf der Flucht

Rom, Galerie Doria – Foto F. Stoedtner, Berlin

IX. Die Wahrsagerin

Paris, Louvre – Foto F. Stoedtner, Berlin

X. Der Falschspieler

Früher Sammlung Sciarra – Foto F. Stoedtner, Berlin

XI. Medusenhaupt

Florenz, Uffizien – Foto Alinari, Florenz

XII. Studie für den „Hl. Matthäus I"
Wien, Sammlung Marton

920

XIII. Studie für den „Hl. Mätthäus I"

(Rückseite des vorigen Blattes)

Wien, Sammlung Marton

XIV. Hl. Matthäus I.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum – Foto F. Hanfstaengl, München

XV. Hl. Matthäus II.

Rom, S. Luigi dei Francesi – Foto Anderson, Rom

XVI. Berufung des hl. Matthäus
Rom, S. Luigi dei Francesi – Foto Anderson, Rom

XVII. Ausschnitt aus der „Berufung des hl. Matthäus"

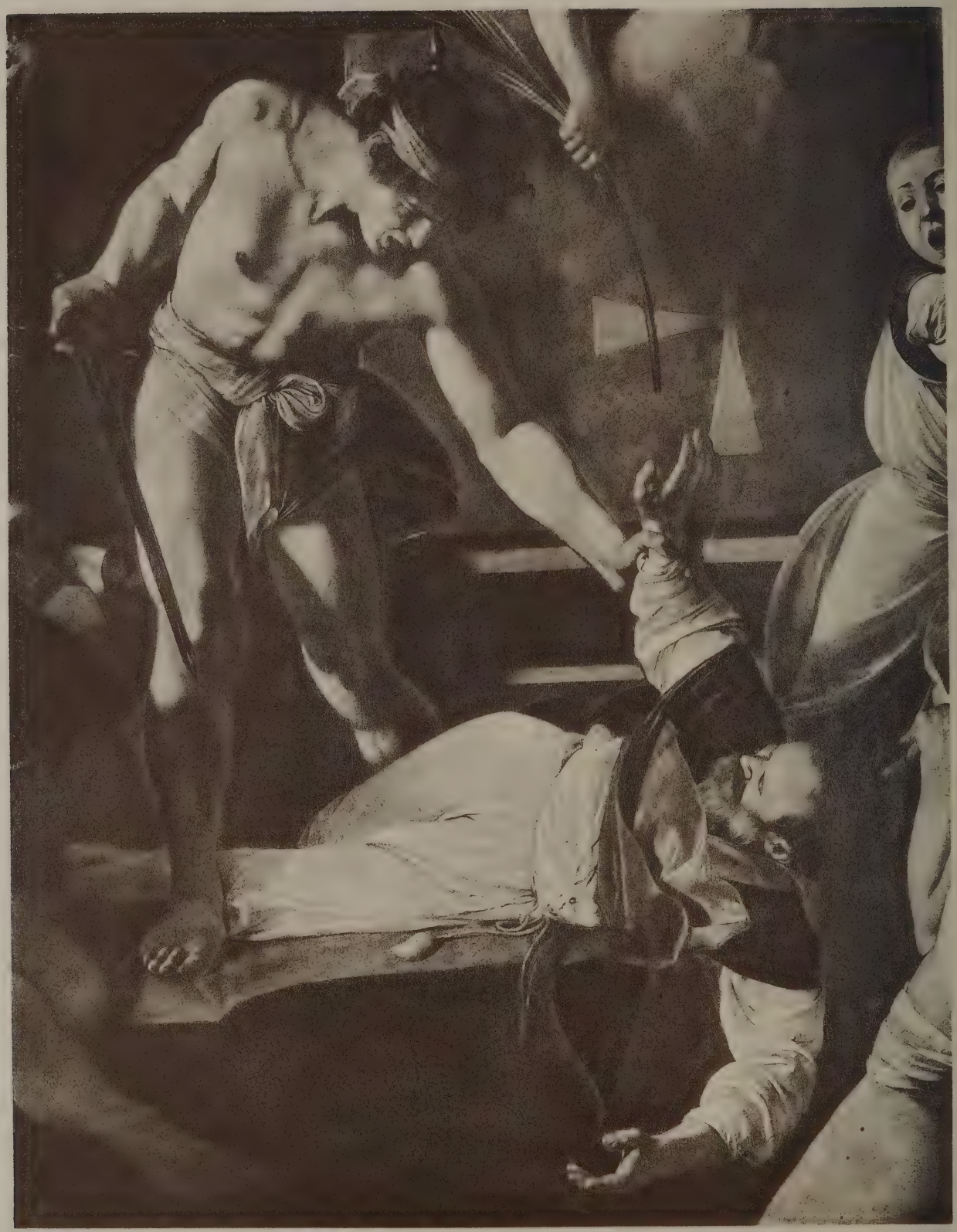
Foto Anderson, Rom

XVIII. Ausschnitt aus der „Berufung des hl. Matthäus"
Foto Anderson, Rom

XIX. Martyrium des hl. Matthäus

Rom, S. Luigi dei Francesi – Foto Alinari, Florenz

XX. Ausschnitt aus dem „Martyrium des hl. Matthäus"
Foto Alinari, Florenz



XXI. Ausschnitt aus dem „Martyrium des hl. Matthäus"

Foto Alinari, Florenz

XXII. Kreuzigung Petri

Rom, S. Maria del Popolo – Foto Anderson, Rom

XXIII. Bekehrung Pauli

Rom, S. Maria del Popolo – Foto Anderson, Rom

XXIV. Siegreicher Amor

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum – Foto F. Hanfstaengl, München

XXV. Johannes der Täufer

Rom, Galerie Doria – Foto F. Stoedtner, Berlin

XXVI. David

Wien, Kunsthistorisches Museum – Foto F. Hanfstaengl, München

XXVII. David

Rom, Galerie Borghese – Foto Brogi, Florenz

XXVIII. Hl. Hieronymus

Rom, Galerie Borghese – Foto Anderson, Rom

XXIX. Abendmahl in Emaus

Rom, Marchese Patrizi – Foto Alinari, Florenz

XXX. Abendmahl in Emaus

London, National Gallery – Foto F. Hanfstaengl, München

XXXI. Ungläubiger Thomas

Potsdam, Neues Palais

XXXII. Grablegung Christi

Rom, Vatikanische Pinakothek – Foto Brogi, Florenz

XXXIII. Anna Selbdritt

Rom, Galerie Borghese – Foto Brogi, Florenz

XXXIV. Ausschnitt aus „Anna Selbdritt"
Foto Brogi, Florenz

XXXV. Madonna von Loreto

Rom, S. Agostino – Foto Alinari, Florenz

XXXVI. Ausschnitt aus der „Madonna von Loreto"
Foto Alinari, Florenz

XXXVII. Tod Mariä

Paris, Louvre – Foto Alinari, Florenz

XXXVIII. Rosenkranzmadonna

Wien, Kunsthistorisches Museum

XXXIX. Porträt Alofs de Wignacourt

Paris, Louvre – Foto Anderson, Florenz

XL. Caravaggio (?), Narziß

Rom, Galerie Corsini – Foto Alinari, Florenz

XLI. Caravaggio (?), Heilige Familie

Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum

XLII. Caravaggio (?), Johannes der Täufer

Basel, Öffentliche Kunstsammlung – Foto Alinari, Florenz

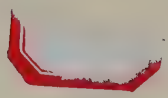
XLIII. Caravaggio (?), Johannes der Täufer

Neapel, Museo nazionale – Foto Anderson, Rom

XLIV. Caravaggio (?), Christus am Ölberg

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum – Foto Anderson, Rom

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS



UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 058006625